THE UNIVERSITY OF ALBERTA

JACQUES AUTREAU ET LE THEATRE EN FRANCE AU DIX-HUITIEME SIECLE

by

Victoria Ulonma Nwigwe

(C)

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1978

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled JACQUES AUTREAU ET LE THEATRE EN FRANCE AU DIX-HUITIEME SIECLE submitted by Victoria Ulonma Nwigwe in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

Supervisor

External Examiner

Date Oct. 6 1978

To all members of Nwigwe and Omenukor families and to

Sisters Claire St. Arnaud and Victoire Tourigny.

RESUME

Cette étude sur Jacques Autreau et son théâtre au dix-huitième siècle cherche á faire revivre un dramaturge injustement méconnu et à ouvrir la voie à d'autres études sur cet auteur.

Les rares critiques et historiens littéraires, qui d'ailleurs n'ont pas pris la peine d'étudier ses pièces en détail, ont manqué d'apprécier l'oeuvre de Jacques Autreau à sa juste valeur. La spécificité de ce travail est de mettre en valeur des talents déjà confirmés mais injustement méconnus ou oubliés et de déceler des talents nouveaux. Le théâtre de Jacques Autreau est une pierre de touche dans l'histoire du théâtre en France. Ses pièces répondaient à un besoin de captiver le public parisien de façon à assurer la permanence de la troupe italienne en France. Ainsi cet auteur donne à la France son second théâtre régulier au dix-huitième siècle.

De nombreux éléments dans les comédies d'Autreau suggèrent une influence directe sur Marivaux et sur d'autres auteurs de son temps et du dix-neuvième siècle. Nous constatons chez lui bien des passages que nous considérons comme du marivaudage au premier stade de son développement. Nous avons donné une attention particulière à son langage et à la structure comique de ses pièces, ce qui nous présente Autreau comme un homme de dialogue dont l'art possède une capacité de communiquer avec un certain lyrisme poétique, un dynamisme moral et beaucoup de clarté.

Comme animateur social du théâtre, Autreau a commencé le processus de la libération de la femme et il engage l'avenir de cette dernière par l'image qu'il lui donne dans ses pièces. A ce propos, nous considérons cet auteur féministe.

ABSTRACT

This study of Jacques Autreau and his theatre in the eighteenth century attempts, among other things, to revive interest in an author who has been unjustly cast into oblivion, and to stimulate future studies of his works.

A few critics and literary historians, who have not taken the pains to study his works in some detail, have failed to give Jacques Autreau the merits he deserves. The main purpose of this thesis is therefore to give the obvious, but still unrecognized talents of this author, their true literary value. The theatre of Jacques Autreau is a landmark in the history of theatre in France. His plays responded to a need in the life of Parisian theatre-goers and ensured the continuation of the Italian troupe in France. Consequently, this author gave to France her second regular theatre in the eighteenth century.

A number of elements in the comedies of Autreau suggest a direct influence on Marivaux and other authors of his time and of the nineteenth century. We find many passages in his works which manifest marivaudage in its early development. We have given particular attention in this study to Autreau's language and to the comic structure of his plays which confirm that this author is a man of dialogue. His ability to communicate his moral and philosophical ideas to his audience in a poetic, dynamic and clear style is noteworthy. We have also considered Autreau's plays of seminal importance

to the present day women's liberation movement. From the image he created of women, one could conclude that he is a feminist.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my thanks here to Dr. E.J.H. Greene, the director of this thesis who also introduced me to the works of Jacques Autreau. Dr. Greene's numerous publications on the literature of the eighteenth century were of immense value to me.

My thanks go also to the members of my supervisory committee: Dr. C.H. Moore, Dr. M. Badir, Dr. P. Prestwich and to Professor C. Colter for their very useful suggestions and criticisms; and to my external examiner, Dr. A. Ross Curtis of the University of Toronto.

I am equally grateful to my colleagues, Constatin Olteanu and Balwanth Mahadoo, with whom I held useful discussions.

My thanks to the Department of Romance Languages of the University of Alberta and to the Federal Government of Nigeria for financial assistance for this study.

This study would not have been possible without the continued support of my husband, Dr. Chikere C. Nwigwe, whose encouragement in everyway carried me through this tasking exercise. My children, Ozioma Pascal, Adure Claudia, Chidinma George and Chinasa Julia, helped by their patience and co-operation. I extend my gratitude also to Rev. Dr. Gregory Ochiagha of Bigard Memorial Seminary, Ikot-Ekpene, Nigeria, for his moral support and direction.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION 1

CHAPITRE

I BIOGRAPHIE 8

II SITUATION DE L'AUTEUR DANS LA VIE LITTERAIRE DE SON TEMPS 16

Résumé des pièces:

--Pièces destinées au Théâtre Italien . . . . . .

--Pièces faites pour le Théâtre Français 1

--Pièces non jouées . . . . . .

III ETUDES SYSTEMATIQUES DES PIECES 43

Le Port-à-l'Anglais ou les nouvelles débarquées 44

L'Amante romanesque ou la capricieuse 49

Les Amants ignorants 62

La Fille inquiète ou le besoin d'aimer 76

Démocrite prétendu fou 89

Panurge à marier 101

Panurge marié dans les espaces imaginaires 109

Le Chevalier Bayard 113

La Magie de l'amour 123

Les Faux Amis démasquées 130

Conclusion 138

IV ASPECTS DU THEATRE D'AUTREAU: LE LANGAGE ET LE COMIQUE AUTREANS 149

Les Pièces en prose 150

Les Pièces en vers 186

Conclusion 223

V CONCLUSION GENERALE 231

BIBLIOGRAPHIE 244

ANNEXES 256

APPENDICES 260

INTRODUCTION

En son temps, Jacques Autreau était un des auteurs les plus appréciés de la Nouvelle Comédie Italienne et il a eu des succès de ses pièces faites pour les deux théâtres du Roi à la première partie du dix-huitième siècle, notamment le Théâtre Italien et le Théâtre Français. Cependant depuis longtemps, il est un homme presque oublié; aucune de ses pièces n'a paru sur l'affiche de la Comédie Française et l'histoire littéraire ne tient pratiquement aucun compte de lui. Jusqu'ici, il n'y a aucun travail sérieux sur cet auteur qui, même si son succès au théâtre n'était pas éclatant, est injustement laissé dans l'oubli.[1] Ce fait devient plus frappant quand on tient compte de ce que Stanley Schwarz a bien noté dans son article sur Autreau:

> Autreau shows himself a dramatist of unusual versatility by writing comedies reminiscent of the Italian style, a comedy of character, a heroic comedy, a pastorale, ballets, and operas. His work contains elements of the later serious comedy and the comédie larmoyante, and even the germs of what later developed into the social drama of the nineteenth century. It also seems fairly probable that he influenced, to a certain extent, such writers as Marivaux, Destouches, and Beaumarchais. In view of these facts it would seem that Autreau deserves recognition in works dealing with the French comedy of the eighteenth century, particularly since such volumes include the names of Boissy, d'Allainval, La Noue, Barthe, and Poinsinet de Sivry.[2]

Autreau est un auteur d'un talent original qui a apporté des nouveautés au théâtre français du dix-huitième siècle. Il a été le premier

à écrire pour la nouvelle troupe italienne des pièces "à la française." Par sa première pièce en français pour la troupe de Riccoboni, il a inspiré l'engagement des comédiens sur des voies nouvelles.

Les comédiens italiens, expulsés de la scène française en 1697, sont rappelés par le Régent en 1716. A leur retour, ils s'aperçoivent que le goût français a changé au cours de leur absence. Les Parisiens réclament la comédie régulière de caractère et d'intrigue au lieu de pièces qui sont purement des spectacles. Les difficultés d'une langue étrangère pour un public français faisaient obstacle aux comédiens italiens pour ce genre de comédie exigée par le public qui ne connaissait pas la langue ni les expressions idiomatiques de la langue italienne. Tournée au désespoir, la troupe italienne fut sauvée de sa situation épineuse par la première pièce d'Autreau, Le Naufrage au Port-à-l'Anglais (1718). L'auteur écrivit cette pièce à l'âge de soixante et un ans. Dans sa préface aux Oeuvres de Jacques Autreau, Pesselier souligne ce succès marquant en ces termes:

> Le Naufrage au Port-à-l'Anglais eut par son succès la gloire de fixer à Paris ces comédiens qui méditaient alors leur retour en Italie.[3]

Le succès de cette pièce fut aussi significatif pour Autreau que pour les comédiens italiens:

> C'est une des plus jolies pièces qui aient paru dans ce genre, non pas tant par l'intrigue que par la manière dont elle est écrite. Si les comédiens italiens sont bien conseillés, ils ménageront cet auteur, car selon moi le succès de leur théâtre en dépend.[4]

A part cet apport indiscutable d'Autreau au théâtre de son temps, les pièces d'Autreau reflètent les moeurs et le goût français dans la première moitié du dix-huitième siècle. En plus, suivant sa propre initiative et les exigences de son temps, il a créé toute une façon comique d'aborder la passion sur la scène, et par là il nous annonce Marivaux, le plus célèbre de ses émules:

> Il [Autreau] a trop donné dans l'anatomie du coeur, on peut le regarder comme le maître de Marivaux dans cette partie. Il a une comédie dont le titre paraîtrait aujourd'hui plaisant: La Fille inquiète, ou le besoin d'aimer; on passe ces inquiétudes et ce besoin au petit page du Mariage de Figaro.[5]

Sans exagérer, on dirait que l'amour est l'unique sujet du théâtre d'Autreau dont il fait la remarquable unité. L'auteur peint, entre autres situations amoureuses, la naissance de l'amour et les titres mêmes de ses pièces, comme Les Amants ignorants, La Magie de l'amour, L'Amante romanesque, l'annoncent.

Autreau est également le premier dramaturge de son temps à faire de l'amour naissant une matière de théâtre. Il a introduit et élargi cette passion dans le théâtre comme Xavier de Courville l'a bien indiqué qu'Autreau "a montré le chemin à Marivaux."[6] Les peintures de l'amour chez Autreau se présentent avec tant de vivacité et de naturel que nous pensons déjà au marivaudage avant l'heure.

Les dictionnaires dramatiques nous renseignent qu'Autreau fut le premier auteur français à mettre le caractère de "Bayard" sur la scène. Le caractère irréprochable de ce chevalier devient très populaire au cours du dix-huitième siècle comme en témoignent Gaston et Bayard (1771) de De Belloy; Le Chevalier sans peur et sans reproche

(1786) de Monvel; Le Chevalier sans peur et sans reproche (1787) de Pompigny et Le Siège de Mezières (1788) de Du Rozoy.

Depuis 1749, il n'y a qu'une seule édition des Oeuvres d'Autreau, celle de Pesselier, et cette édition comprend quatre tomes dont les deux premiers contiennent les comédies données au Théâtre Italien. Le troisième tome contient les pièces qu'il a données au Théâtre Français et le quatrième comprend quelques poèmes lyriques et des pièces fugitives. En 1973, Slatkine Reprints (Genève) a fait paraître une réimpression de l'édition de 1749.

L'étude présente n'a point la prétention de traiter les oeuvres complètes d'Autreau. Elle tient plutôt à présenter une vue d'ensemble des comédies destinées aux Théâtres Italien et Français, les traits caractéristiques de l'oeuvre théâtrale d'une part, et d'autre part, à tracer le destin littéraire de son créateur. Elle vise à mettre en lumière le milieu social et littéraire de l'auteur durant la période de son entreprise scénique, les traits stylistiques de sa dramaturgie et l'influence exercée par ses pièces de théâtre. En même temps, cette étude a le but plus ambitieux d'ouvrir la voie à d'autres études et aussi de faire revivre un auteur qui a exercé son art avec tant d'esprit et de naturel, afin de le mettre à sa juste place. Geoffroy avait déjà remarqué le naturel et le talent comique de cet auteur mais il ne l'avait pas démontré:

> Ce qui est piquant dans Autreau, c'est qu'il a toute la fleur du meilleur esprit de Marivaux avec de la simplicité et du naturel.[7]

Le théâtre d'Autreau se distingue par sa grande diversité: les comédies qui rappellent le style italien, une comédie de caractère,

une comédie héroïque, une pastorale, des ballets et des opéras. Ces pièces sont différentes les unes des autres et pourtant unifiés thématiquement. Autreau écrit pour les deux théâtres principaux de son temps, le Théâtre Français et le Théâtre Italien, et nous limiterons notre étude aux comédies faites pour ces théâtres.

L'étude commencera par quelques détails de la vie de l'auteur dans la mesure où il est possible de la reconstituer. Le chapitre II présentera les tendances générales dans le développement de la comédie en France au dix-huitième siècle, particulièrement de 1715 à 1750. Ce chapitre présentera également un aperçu général de chaque pièce. Ensuite, dans le chapitre III, en analysant les pièces, nous considérerons leur structure dramatique et les thèmes dominants, notamment l'amour, la femme et le mariage; une telle étude nous fera voir dans quelle mesure la comédie chez Autreau nous renseigne sur les moeurs du temps et sur le génie comique de l'auteur. Le quatrième chapitre considérera quelques aspects de la dramaturgie autreanne notamment le langage et le comique autrean. Un dernier chapitre tâchera de préciser quelques conclusions sur l'homme et son oeuvre. Cette conclusion donnera dans l'ensemble le théâtre de cet auteur et le rôle qu'a joué ce dernier dans l'évolution du théâtre français. Nous verrons aussi les raisons probables qui menèrent à l'ignorance presque totale de Jacques Autreau par la critique littéraire.

NOTES

[1] Malgré ces apports au théâtre de son temps la réputation littéraire d'Autreau n'a jamais été considérable. Son nom reçoit de brèves mentions dans les dictionnaires du théâtre de l'époque. La préface de Pesselier aux Oeuvres de Jacques Autreau (1749) et l'Histoire anecdotique et raisonné du Théâtre Italien de Desboulmiers (1769) sont les sources principales de ce qui nous reste sur la vie et l'oeuvre de cet auteur. Le nom d'Autreau paraît en 1733 dans la Bibliothèque des théâtres de Maupoint; en 1752, dans les Tablettes dramatiques de Mouhy; en 1757, nous rencontrons son nom dans le Dictionnaire des théâtres de Paris des frères Parfaict; en 1763 dans le Dictionnaire portatif, historique et littéraire des théâtres de Léris; en 1775 dans les Anecdotes dramatiques de Clement et La Porte; en 1776 dans le Dictionnaire dramatique de l'Abbé de La Porte; en 1778, il paraît dans le Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes de Karl Heinrich Heinecken, et la même année dans les Annales du Théâtre Italien d'Antoine d'Origny.

Le dix-neuvième siècle voit moins souvent encore le nom d'Autreau. Les Annales dramatiques (1808) font de brèves mentions de cet auteur. D'autres brèves mentions paraissent en 1820 dans les Oeuvres de J.B. Rousseau. Dans les Cours de la littérature dramatique (1819-1820) de Geoffroy, ce renommé critique littéraire n'a résumé qu'en passant la vie et l'oeuvre d'Autreau à la fin de ses notices sur Regnard. En 1854, on rencontre le nom d'Autreau dans les Oeuvres complètes de Regnard par M. Beuchot; en 1872 dans le Dictionnaire critique de biographie et d'histoire d'Auguste Jal; en 1879 dans les Oeuvres complètes de Voltaire. Autreau ne figure pas parmi des auteurs traités par Gustave Lanson dans son Histoire de la littérature française (1894) qui compte cinq volumes.

Toutefois, il y a un renouvellement d'intérêt à l'égard d'Autreau au vingtième siècle quelque modeste qu'il soit. En 1902, il y a des mentions intéressantes sur cet auteur dans La Comédie Italienne en France et les Théâtres de la Foire et du Boulevard de N.M. Bernardin; en 1909 dans l'Histoire générale du théâtre en France d'Eugène Lintilhac; en 1926 dans Le Théâtre à Paris au dix-huitième siècle d'Aghion; en 1931, dans un article de Stanley Schwarz intitulé "Jacques Autreau, A Forgotten Dramatist" qui témoigne que cet auteur possède les ressources de se faire un nom parmi ses contemporains. Le nom d'Autreau se retrouve en 1945 dans Un Apôtre de l'art du théâtre au dix-huitième siècle, Luigi Riccoboni dit Lelio de Courville. Ce dernier a mis en tête de l'introduction de son Lelio, premier historien de la Comédie Italienne et premier

animateur du théâtre de Marivaux (1958) la reproduction d'un portrait d'Autreau par lui-même. En 1950, son nom revient dans L'Esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français de Gustave Attinger et en 1960 dans Regnard, sa vie et son oeuvre d'Alexandre Calame. L'Histoire de la littérature française d'Antoine Adam ne tient aucun compte d'Autreau, mais en 1972 Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750 de Henri Lagrave lui a accordé la place qu'il mérite. A travers les siècles tous les historiens considèrent Autreau comme un auteur dont le talent est resté injustement méconnu et les critiques de l'époque actuelle ont commenté sans l'illustrer le naturel et l'originalité de l'art de cet auteur négligé.

[2] Stanley Schwarz, "Jacques Autreau, A Forgotten Dramatist," PMLA, 46 (1931), p. 532.

[3] Charles-Etienne Pesselier, Oeuvres de Monsieur Autreau (Paris, 1749; rpt. Genève: Slatkine, 1973), p. 9.

[4] [Boindin], Lettres historiques sur la nouvelle Comédie Italienne (Paris: Pierre Prault, 1717-1719), IV, 36.

[5] Julien Geoffroy, Cours de la littérature dramatique, Paris, 1819-1820, 5 vol; cité par H.S. Schwarz, art. cit., p. 522.

[6] Xavier de Courville, Un Apôtre de l'art du théâtre au dix-huitième siècle (Genève: Slatkine, 1969), II, 257-258 (réimpression de l'édition de 1945).

[7] Voir Geoffroy, ibid.

CHAPITRE I

BIOGRAPHIE

Jusqu'à la publication du Dictionnaire critique d'Auguste Jal en 1867, la date de naissance de Jacques Autreau est restée discutable. Dans la préface à ses Oeuvres, Pesselier note que:

> On n'a pu rien découvrir de bien positif sur la date de la naissance de cet auteur; on présume cependant par l'âge qu'il disait avoir en 1745 quelque temps avant sa mort, qu'il était né en 1659.[1]

Dans la notice sur Autreau donnée par Moréri dans la deuxième édition de son grand Dictionnaire historique, l'auteur nous avertit qu'Autreau était mort à l'âge de 89 ans. Les auteurs qui écrivent après Moréri établissent leur calcul sur les données de Moréri et acceptent 1656 comme date de naissance de Jacques Autreau. Le seul travail d'érudition que nous possédions sur Autreau est celui de Jal; son Dictionnaire critique de biographie et d'histoire[3] nous signale la plupart des sources primaires. Après avoir parcouru toutes les paroisses de la région parisienne, Jal a trouvé l'acte de baptême d'Autreau fait à la paroisse Saint-Barthélemy le 30 octobre 1657. Selon ce document, Jacques Autreau est "fils de Louis Autriot, marchand et Charlotte Plisson, sa femme. . . ." Dans ces mêmes registres, Jal relève les notations suivantes:

> Décès, le 6 novembre 1686 de Louis Autreau, âgé de soixante et quinze ans, vivant juré vendeur de vins, décédé le 11e de ce mois en sa maison, rue de la Barillerie, "A la Fleur de Lys," présent Jacques

> Autreau, son fils, M^e peintre, demeurant quay de l'Horloge, de cette paroisse, et Louis Autreau, aussi son fils, demeurant rue de la Barillerie.[3]

Cet acte fut signé selon Jal de "J. Autriot" et de "L. Autreau." D'après ces renseignements, Jacques du vivant de son père n'avait pas encore adopté l'orthographe de son nom de famille dont il s'est servi plus tard pour signer ses pièces.

Sur la jeunesse de l'auteur, on ne sait rien; il n'y a aucune documentation non plus sur ses études mais ses pièces témoignent d'une connaissance approfondie de la langue latine et des littératures française et italienne. Les quelques allusions de ses contemporains à son égard ne touchent que la période quand il était habitué du café Laurent. Autreau a pris part dans une querelle entre La Motte et J.B. Rousseau où Rousseau fit des attaques contre tous les habitués du café Laurent, y compris Autreau qu'il a qualifié d'être "toujours ivre."

La date de la mort d'Autreau nous est révélée par Jal qui a trouvé dans les registres aux Incurables où Autreau était mort cette notice obituaire:

> Le dix-huitième jour d'octobre mil sept cens quarante cinq, Jacques Autriot de la paroisse St. Etienne du Mont, âgé de près de quatre-vingt-neuf ans, décédé le seize; a été inhumé au cimetière de cette maison en présence de M. Potrel et de M. Noirot, chapelains de ce lieu, qui ont signé, Potrel, Noirot.[4]

Avant qu'il fût admis aux Incurables, Autreau présenta son acte de baptême dans lequel est inscrit l'orthographe qui paraît dans son acte d'inhumation.

Nous nous demandons si l'anonymat auquel l'insuffisance des documents réduit le dramaturge était bien voulu d'Autreau. Pesselier attribue ce manque de détails biographiques sur l'auteur à sa misanthropie:

> Il a fui le monde par goût; et la médiocrité de sa fortune n'a pas été capable de l'en rapprocher. La singularité de son humeur l'a souvent empêché de lier des connaissances avantageuses, et quelquefois aussi lui fait perdre celles que ses talents lui avaient procurées. Né philosophe ou plutôt misanthrope, il faisait assez peu de cas de tout ce que le monde estime; et ce qui est moins ordinaire dans les hommes de son espèce, il ne s'estimait guère plus lui-même. Sa philosophie renfermait plus d'humeur que d'amour propre: mais elle tenait aussi plus du tempérament que de la raison.[5]

Nous hésitons à faire confiance entière à ces commentaires de Pesselier. Cependant, certains compilateurs de dictionnaires dramatiques et d'histoire du théâtre depuis Pesselier ont repris successivement la misanthropie de Jacques Autreau. Courville, au contraire, souligne qu'il ne faut peut-être pas exagérer la misanthropie de cet auteur[6] et il cite Mouhy qui nous indique que "s'il évitait les hommes, il n'en était pas tout à fait de même des femmes, il les aimait beaucoup."[7] Les aventures d'Autreau avec les femmes n'existent nulle part mais ce qui est évident, c'est qu'Autreau a su bien peindre les sentiments des femmes et ses pièces sont remplies de la sensibilité féminine.

Pour sa part, Stanley Schwarz affirme encore des vues contraires sur la misanthropie exagérée d'Autreau:

> . . . it is doubtful whether Autreau deliberately avoided humanity. Certainly, he attempted to gain favor in exalted circles, for, in 1738, he presented to the Cardinal de Fleury a canvas in which was

> portrayed Diogène, lantern in hand, seeking an honest man and finding him in the Cardinal himself.[8]

Schwarz nous semble établir que Jacques Autreau comme les auteurs de son temps fit le tableau de ce Ministre du Roi pour le flatter et par là attirer sa protection. Sur ce tableau présenté au Cardinal de Fleury furent inscrits ces mots: Quem frustra quaesivit Cynicus olim ecce inventus adest.

Il est évident qu'Autreau suivait de très près la mode de son temps et fréquentait les cercles littéraires, surtout le Café Laurent. Son engagement dans l'affaire La Motte/Rousseau et le tableau qu'il fit de Fontenelle, de La Motte et de Danchet qui discutent le mérite d'un ouvrage de leur lecture affirment l'exactitude de ce fait. D'ailleurs, Autreau fait voir dans ses pièces une connaissance convaincante de la vie et des moeurs de son temps qui dépasse le champ d'imagination et les lectures d'un misanthrope. Il convient de juger que ce dramaturge préférait s'associer avec un certain public seulement. Jal, par exemple, commente la misanthropie de cet auteur avec beaucoup de réserves:

> Tout misanthrope qu'il était--et il fallait qu'il le fut un peu moins qu'on ne l'a dit--Autreau vivait ordinairement avec les gens de lettres, avec les gens du monde dont il pouvait devenir le peintre, avec les comédiens qui écoutaient, recevaient, jouaient ses pièces qu'il faisait apprendre et répéter. Qu'il fut singulier de caractère, peu facile, plus ami de la retraite que de la vie publique, c'est possible, mais misanthrope dans le sens absolu de ce mot, ce n'est guère croyable.[9]

Autant qu'on peut s'en rendre compte, c'est surtout à la vie matérielle de l'auteur que nous attribuons son caractère. Comme plusieurs de ses contemporains, Autreau a connu la vie ordinaire de

l'homme de lettres du dix-huitième siècle: une vie de pauvreté et d'inquiétude. Geoffroy a bien avancé ce fait:

> Autreau est un auteur de siècle de Louis XIV. On présume qu'il est né vers 1659, mais sous Louis XIV, il ne fut ni poète ni auteur, il ne fut que peintre: cette dernière qualité suffisait seule pour le brouiller avec la fortune et il fut toujours en mal avec cette déesse; il se vengea de ses rigueurs en méprisant ses faveurs.[10]

Dans son indigence, Autreau confia au Cardinal de Fleury les causes de sa détresse et lui demanda de l'aider dans le pressant besoin dans lequel il était tombé et d'abriter sa vieillesse dans une maison de charité. Sa "Prose rimée," offerte au Cardinal de Fleury en même temps que le tableau représentant Diogène, la lanterne à la main, embrasse sa carrière de peintre, de poète et de dramaturge. La "Prose rimée" constitue une véritable autobiographie qui couvre le passé de l'auteur.[11]

La peinture et la poésie de Jacques Autreau n'ont pas réussi du point de vue matériel, cependant sur le plan artistique, ces deux arts nous semblent beaucoup influencer son théâtre. Ce qui nous reste de ses tableaux reconnus compte en plus du tableau qui représente Diogène et celui qui représente Fontenelle, La Motte et Danchet, un portrait de l'auteur par lui-même recueillie au Musée historique de Versailles, où ce tableau figure sous le numéro 3710.

Ces trois tableaux sont mentionnés par Pesselier dans sa préface aux Oeuvres d'Autreau; toutefois les biographes d'Autreau ont tous ignoré l'existence de quatre autres reproductions des tableaux d'Autreau qui figurent dans le Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes (1778) de Karl Heinrich Heinecken.[12]

Ces quatre tableaux comptent un portrait de Jacques Gabriel Grillot, abbé de Pontignac; le portrait d'un inconnu; celui du "berger qui joue de la musette" et un dernier qui représente "Le Jeu de la main chaude."

Quant à la poésie, Autreau en a beaucoup écrit mais il n'a pas été question dans les limites de la présente étude de considérer ces poèmes sauf pour la "prose rimée" déjà mentionnée qui nous éclaire certains aspects de la vie de cet auteur et de la société compartimentalisée de son temps.

NOTES

[1] Pesselier, op. cit., p. 8.

[2] Auguste Jal, Dictionnaire critique de biographie et d'histoire (1872; Genève: Slatkine, 1970), pp. 84-87.

[3] Jal, op. cit., p. 86.

[4] Ibid.

[5] Pesselier, op. cit., p. 7.

[6] de Courville, op. cit., p. 190.

[7] Mouhy, Tablettes dramatiques (Paris: Jorry, 1752), deuxième partie, p. 2.

[8] Stanley Schwarz, art. cit., p. 501.

[9] Auguste Jal, op. cit., p. 85.

[10] Geoffroy, op. cit., p. 522.

[11] Les premiers vers de ce poème nous présentent le cas de Diogène qui parcourut le monde à la recherche d'un mortel qui mérite le nom "d'homme." Selon Diogène, "Homme" est un mortel "d'un coeur humain"; c'est par cet aspect seulement qu'on est homme. Mais ses recherches furent en vain car il est très rare qu'on trouve cette espèce dans un monde "barbare" où les hommes sont tous les uns pour les autres "des loups." Autreau se prend comme un "nouveau Diogène aussi gueux mais moins philosophe" que le désespoir de l'adverse fortune entraîne à chercher un secourable appui. Il croit trouver dans la personne du Cardinal de Fleury, celui qui a su le "mieux mériter le nom d'homme." C'est lui seul qui puisse le tirer de son "dangereux détroit." Dans ces vers coulants, le poète "philosophe" nous fait des confidences sur sa vie:

Seize lustres complets, quelques mois davantage
Sont écoulés depuis mon jour natal
Peintre, poète, avec peu d'héritage,
De ces trois incidens le fâcheux assemblage
M'a fait passer tout ce temps assez mal:
Faut-il que la Fortune, à la fin de mon âge,
Redouble contre moi son funeste courroux;
Et de tant de côtés, que pour parer sa rage,
Il ne faille pas moins que vous?
Et vous même, Seigneur, vous le pourriez connaître
En daignant exaucer mes voeux.

Autreau avait eu une certaine fortune, héritée de son père et en partie gagnée par lui-même, mais son indigence est due au système de Law dont il a été la victime:

Le sistème fatal ayant tari ma bourse
Ce coup ne m'a point abattu
Il me laissait pour ma ressource
Des talens et de la vertu.

Malgré sa détresse, l'auteur s'est mis à travailler la poésie et la peinture mais ni l'une ni l'autre n'a pu le délivrer de ses maux financiers. Il se tourna au théâtre, suivant en cela le conseil de La Motte, son ami qui lui prédit le succès:

La Motte, mon ami, par un doux pronostic
M'inspirant cette fantaisie,
Astrologue en ceci plus sûr que Copernic;
Et mon ouvrage en effet du public
Fut toujours applaudi selon sa prophétie.

Jacques Autreau, "Prose rimée," Oeuvres de M. Autreau, pp. 347-349.

[12] Karl Heinrich Heinecken, Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes (Breitkopf: Jean-G. Immanuel, 1778), I, 674.

CHAPITRE II

LES COMEDIES D'AUTREAU: APERÇU HISTORIQUE

Dans le chapitre précédent nous avons essayé d'identifier l'auteur. Le présent chapitre donnera un aperçu historique des pièces de cet auteur tout en examinant le milieu social dont les pièces sont le reflet. Les oeuvres dramatiques de Jacques Autreau s'échelonnent de 1718 à 1749, dates qui voient ses productions et leurs représentations; il n'y a eu aucune reprise de ses pièces après 1749. La période entre 1715 et 1750 est la matière de l'oeuvre de Henri Lagrave.[1] Ce dernier souligne qu'avant 1750 le but premier de la comédie est de divertir à tout prix mais à partir de 1750, la comédie se donne de nouveaux objectifs et des exigences particulières. Cette première moitié du dix-huitième siècle, importante en ce qui concerne l'histoire du théâtre en France, est bien commentée par les littéraires. Le théâtre prend une place importante dans la vie parisienne de cette période. Les idées dans la littérature en général connaissent un renouveau entre 1715 et 1750. Robert Mauzi souligne que la table, les assemblées, la promenade, le jeu, le bal et les spectacles occupent la journée des riches Parisiens; il nomme cette période celle du "bonheur et des plaisirs de la vie."[2] Le public mondain de ce temps, roué et persifleur, aime la légèreté et le badinage. Les jouissances et la gaieté furent le leitmotiv de

la vie sociale. La rigueur du siècle précédent provoqua une vive réaction qui mena à la dégradation des moeurs et au libertinage d'esprit et de conduite. Bref, la licence devint une mode. Cette disposition mentale et sociale affectait énormément la nature et la qualité des productions théâtrales de cette période. Les sujets des pièces sont tirés de la vie quotidienne. La comédie avait pour sujet principal l'amour sous toutes ses formes. La plupart des auteurs comiques ridiculisent les moeurs du jour, les égarements et les vices de la société contemporaine au lieu de pénétrer dans l'âme des gens. Un grand nombre des productions dramatiques manquent de profondeur psychologique au profit de l'observation extérieure des moeurs, des modes et des manies du temps. La structure scénique et l'organisation des pièces jouées dévoilent la structure mentale de l'époque; les comédies à ce moment-ci sont suivies de divertissements et de scènes musicales afin de se conformer au goût d'un public adonné aux plaisirs. En raison de ces faits, les théâtres parisiens engagèrent les musiciens et les décorateurs réputés. Xavier de Courville nous rapporte que l'Hôtel de Bourgogne retint pendant vingt ans les services de M. Mouret.[3] Les recueils que ce dernier fit graver de 1718 à 1737 contiennent les divertissements de près de cent cinquante pièces et prouvent, avec la souplesse de son invention, l'importance croissante de la musique. Les vaudevilles connurent une très grande vogue et convenaient très bien au tempérament français du temps. La danse devint également une partie intégrante du jeu théâtral. Les décors ne retinrent pas moins d'attention et les nouveaux comédiens s'attirèrent les services de

peintres et décorateurs comme Lemaître et Clarici qui travaillèrent plusieurs années pour leur théâtre. Selon les statistiques de Henri Lagrave, les créations dramatiques furent bien nombreuses entre 1715 et 1750. De 1350 ouvrages de cette période émergent près de 200 succès confirmés; le reste n'est que déchet. Les auteurs de ces productions sont 167, dont la plupart sont ignorés de nos jours. Autreau est un des auteurs qui constituent le groupe le plus important de la période 1715-1750. Lagrave rapporte que cinq auteurs dominèrent la production en ce qui concerne les grandes pièces à la Comédie Italienne avec Marivaux en tête de file dont Autreau occupe le cinquième rang avec 243 représentations de ses pièces dans cette période. De 608 pièces jouées à l'Hôtel de Bourgogne, 34 comédies ou tragi-comédies ont attiré plus de 10.000 spectateurs. De ce nombre se trouvent trois pièces de Jacques Autreau, notamment Le Naufrage au Port-à-l'Anglais (17.000); Les Amants ignorants (13.000) et Démocrite prétendu fou (30.000).[4]

Cette richesse de la production théâtrale témoigne de la vie mouvementée de la période. Les idées et les moeurs de la société de ce temps nous renseignent bien sur l'art qui l'interprète. Autreau n'est pas exempté des préoccupations sociales et éthiques des auteurs de cette période. Dans ses pièces se voit pleinement la société française de la première moitié du dix-huitième siècle.

Avant d'entrer dans le fond et le détail de l'oeuvre de cet auteur, nous trouvons utile de présenter les circonstances de son entreprise théâtrale, car ce sont les conditions de départ de sa carrière dramatique qui donnent à cet auteur un titre de distinction

presque totalement passé sous silence jusqu'ici mais que plus d'un auteur dramatique serait sans doute fier de revendiquer. Les Italiens dont les représentations charmaient énormément le public parisien étaient Comédiens du Roi depuis 1665. En 1697 l'Hôtel de Bourgogne fut fermé à la hâte sur l'ordre du Roi pour une raison "douteuse," celle d'avoir ridiculisé Mme de Maintenon. Le départ de la troupe fut bien regretté par le public parisien. Plusieurs démarches furent faites pour rétablir cette troupe. Le règne sévère de Louis XIV s'acheva en 1715, et en 1716 le Régent, le Duc d'Orléans, s'adressa à son cousin le Prince Antoine Farnèse pour faire envoyer à Paris "une troupe de comédiens italiens la plus complète et la meilleure qui pouvait se trouver dans toute l'Italie."[5] Les comédiens italiens sous la direction de Luigi Riccoboni arrivent à Paris en mai 1716. La nouvelle troupe joua sa première pièce, l'Heureuse Surprise, le 18 mai 1716 sur le théâtre du Palais-Royal puisque l'Hôtel de Bourgogne n'était pas prêt. La pièce fut très applaudie. La recette fut de 4086 livres.[6] Le Mercure de mai 1716 nous apprend que "Jamais spectacle ne fut honoré d'une plus belle assemblée."[7] La curiosité du public envers cette nouvelle troupe se montre davantage pour la deuxième pièce, Arlequin Bouffon de cour. Le public a tiré tant de plaisirs de ces pièces malgré le fait que la plupart des spectateurs ne savent pas la langue italienne. Pour profiter davantage des spectacles de la nouvelle troupe les Parisiens se mettent à apprendre la langue italienne. Les interprètes deviennent des gens bien importants dans la société; ils s'occupent à traduire les pièces pour les spectateurs de qualité. L'intérêt et

le goût à l'égard de cette langue s'accroissent au profit des comédiens italiens et de leurs spectacles. Cependant, cette curiosité du public n'a pas duré longtemps. Le public moins instruit veut de la part des comédiens italiens des farces vulgaires et des jeux caractéristiques de l'ancienne troupe, auxquels il était accoutumé. Les lettrés n'exigent que des comédies régulières de bon goût, à la manière d'un Molière. Les comédiens se trouvent dans un embarras énorme dans leurs efforts pour concilier les goûts contradictoires du public. Dans sa préface à l'Italien marié à Paris (1716), Riccoboni raconte cet état de choses de la sorte:

> Je voyais que le plus grand nombre souhaitait une pièce pleine de mouvement, de spectacle, d'invention, de travestissement. . . . Je considérais d'ailleurs que ceux qui entendent le théâtre et les gens de bon sens veulent une comédie régulière et bien conduite avec un caractère et une intrigue liés l'un avec l'autre. Je voyais enfin que dans Paris où le peuple est immense il y avait très peu de personnes qui entendissent la langue italienne. A dire vrai, je crus alors, et je le crois encore toutes les fois que j'y pense, qu'il est presque impossible de composer une comédie italienne, qui, franchissant toutes ces difficultés, ait le bonheur de plaire aux connaisseurs, à ceux qui ne le sont pas et à ceux qui n'entendent point la langue.[8]

Pour plaire à ceux qui n'entendent pas la langue italienne, Riccoboni a tout tenté: il a puisé quelques pièces purement de spectacle du répertoire de l'ancien Théâtre Italien.[9] Il a remanié pour sa troupe plusieurs vieux scénarios dans lesquels le public pouvait reconnaître les scènes qui l'avaient diverti autrefois, soit à l'ancien Théâtre Italien, soit à la Foire. Près de la moitié des oeuvres tirées de l'ancienne mode et jouées par les nouveaux comédiens furent applaudies. Les autres tombèrent. Il tenta aussi

quelques pièces qui eurent comme source d'inspiration les comédies de Molière.[10] Les sources de la comédie latine, ou de la comédie érudite qui en dérive, ont reçu également l'attention de Riccoboni et sa troupe.[11] En plus des emprunts de quelques scènes à la comédie espagnole, Riccoboni fit de nouvelles compositions dans les genres de la comédie d'intrigue et de caractère aussi bien que dans la comédie de moeurs pour plaire aux connaisseurs et aux gens de lettres. Dans son premier répertoire, la compagnie de Riccoboni a représenté tous les genres; de la farce à la comédie de caractère, et de la tragédie au ballet. Malgré tous ces efforts, la nouvelle troupe eut des problèmes à trouver son chemin. Le goût des spectateurs pour les spectacles des comédiens italiens avait changé; le public exigeait dès lors des comédies italiennes en langue française. Les dames qui n'entendaient guère la langue italienne fréquentaient peu les spectacles italiens. Dans le but de jouer leurs pièces en français, Riccoboni engagea un jeune homme qui avait des talents extraordinaires et des appoints d'esprit parisien, Pierre François Biancolelli. Ce dernier, fils du grand Dominique, l'Arlequin de l'ancienne troupe italienne savait manier bien les couplets français. Il fut un excellent choix pour cette troupe à un moment où les critiques et les chroniqueurs du théâtre considéraient sérieusement que la troupe devait se plier au goût de Paris et de s'attirer des auteurs français à composer de nouvelles pièces. Dès que Dominique fut entré dans la troupe italienne, les comédiens jouèrent en italien les canevas français dont les plus réussis furent ceux en un acte. Plusieurs de ces canevas français joués en italien n'offrent

guère d'intérêt. D'autre part, les comédiens italiens craignaient de perdre leur jeu d'improvisation spontané si caractéristique de leur théâtre, et de ne pas être capables de faire sentir les différentes nuances d'un caractère ou d'une situation s'ils acceptaient de jouer des pièces rédigées en français. Ils ne voyaient pas comment concilier le rythme du jeu italien avec le discours d'une langue qui leur était étrangère sans tomber dans la maladresse. Leur théâtre était dans une situation critique ayant subi une désaffection grandissante pour les canevas joués en italien. Cependant dans cette désolation, les comédiens italiens s'apprêtèrent à ré-orienter leur jeu afin de répondre aux exigences du public parisien.

C'est en plein milieu de ce grand inconvénient chez les comédiens dont la plupart ne connaissaient point un mot de français que se trouvait un vieux peintre français qui entreprit de traduire les apports de la Comédie Italienne au génie français. Cet auteur est Jacques Autreau et sa première pièce, Le Naufrage au Port-à-l'Anglais, une comédie française en trois actes avec un divertissement, ouvrit toute une nouvelle carrière à la troupe italienne. Le prologue de cette pièce exprime les sentiments et dépeint avec esprit les craintes de ces comédiens qui viennent de se lancer à jouer dans une langue étrangère. Quels que soient les mérites dramatiques du Naufrage au Port-à-l'Anglais, cette pièce a au moins le mérite indéniable de briser la glace et d'ouvrir le grand et long chemin aux comédies offertes à la troupe de Riccoboni. Par cette pièce, l'auteur fit l'éducation des comédiens italiens en langue française et les orienta vers les besoins du public parisien. Sa première pièce avait pour

tâche de captiver son public de façon à assurer le futur de la troupe italienne. Sans doute, c'était une mission bien accomplie. Nous constatons dans cette innovation, une démocratisation du théâtre bourgeois au dix-huitième siècle. Au lieu de limiter les spectacles italiens à la haute société et aux spectateurs privilégiés qui entendent la langue italienne ou qui peuvent payer les services des traducteurs, le Théâtre Italien atteint à partir du Naufrage au Port-à-l'Anglais les larges couches populaires. Le Mercure d'avril 1718 rapporta que "Tout Paris vint applaudir pendant un mois les Italiens francisés; les dames recommencèrent à affluer à l'Hôtel de Bourgogne où jusque-là elles se trouvaient dépaysées." Quant à la caisse, Le Mercure indique qu'elle "fut bientôt renflouée et les comédiens ne parlèrent plus de partir pour l'Angleterre ou pour l'Italie."[12] Courville précise que toute la critique applaudit le zèle de ces comédiens qui avaient pris le parti de jouer des pièces faites dans le goût parisien et d'engager les auteurs français à leur service.[13] Autreau partagea la gloire de la troupe italienne et se lança dès lors dans une carrière dramatique.

Cet auteur travailla pour toutes les scènes de Paris; à la Foire, il partagea avec Lesage et d'Orneval le succès des Amours de Nanterre, opéra-comique en un acte, avec divertissement et musique, joué à la Foire Saint-Laurent en 1718. Il composa des ballets et des opéras, pour la plupart non-joués. Rodope ou l'opéra perdu est un poème en trois actes. Autreau avait l'intention d'en faire un opéra mais Rodope ne fut jamais mis en musique. Platée ou la naissance de la comédie, ballet en trois actes avec prologue et musique

de Rameau, fut joué en 1749 après la mort de l'auteur. Les fêtes de Corinthe, comédie-ballet en trois actes et prologue,ne fut jamais jouée. Tel est le cas de Mercure et Dryope, pastorale en un acte.

Au Théâtre Italien, Autreau donna Le Naufrage au Port-à-l'Anglais, comédie en trois actes et en prose. Nous avons déjà mentionné l'opportunité de cette pièce. Le prologue de la pièce nous présente la véritable condition de deux femmes italiennes fraîchement débarquées en France: de là le sous-titre de la pièce: Les Nouvelles Débarquées.

Le Naufrage au Port-à-l'Anglais trace l'histoire d'un marchand italien, Lelio, en route pour Paris où il compte s'installer avec ses deux filles, Flaminia et Silvia. Un orage les oblige à s'arrêter à la taverne du "Port-à-l'Anglais," non loin de Paris. Aussitôt que l'orage cesse Lelio se rend seul à Paris pour régler ses affaires, laissant ses deux filles aux bons soins de Pasquella, une gouvernante des plus strictes, mais quelque peu portée sur la dive bouteille. A la taverne logent également deux jeunes gens, le Chevalier de la Bastide, noble provençal, et Trinquemberg, comte allemand. Tontine, chanteuse d'opéra, et Pantalon, le propriétaire de la taverne, aident Arlequin et Violette, les serviteurs de Lelio, à arranger plusieurs entrevues entre ces messieurs et les deux jeunes filles. A son retour, Lelio ne peut que s'étonner de trouver que ses filles accueillent avec faveur la cour empressée de leurs jeunes soupirants, et que ses serviteurs le désertent pour un emploi à la taverne de Pantalon. Mais lorsqu'il découvre que le premier des prétendants n'est autre que le comte Trinquemberg dont il avait fait

la connaissance à Rome, et le second un gentilhomme pourvu d'excellentes terres et d'un solide patrimoine, il consent au double mariage. Il épouse lui-même la veuve de son ancien associé parisien, alors que ses serviteurs Arlequin et Violette se marient avec la perspective de recevoir plus tard de Pantalon le "Port-à-l'Anglais."

Le Naufrage au Port-à-l'Anglais, pièce écrite presque entièrement en français, est bien italienne par la forme. C'est dans le but de garder cette forme qu'Autreau introduit un divertissement avec musique et ballet afin de donner au public exactement ce qu'il demandait. Dans une longue scène excellente, un charlatan vend remèdes magiques et philtres d'amour à un public crédule. La scène, prise isolément, est hautement pittoresque, mais il nous semble que l'auteur utilise un élément qui, en fait, n'a rien à voir avec la pièce. Autreau sut garder une part suffisante de l'élément bouffon et de la farce improvisée pour conserver l'atmosphère caractéristique de la Comédie Italienne et pour ne pas la couper entièrement de ses racines avec la commedia dell'arte. Il injecta dans cette pièce une bonne mesure d'esprit français, et une réflexion adéquate sur les usages de l'époque. La pièce connut une grande réussite et elle fut jouée pendant deux mois dans sa nouveauté.

La troupe italienne était évidemment anxieuse de prolonger le succès obtenu par Le Naufrage au Port-à-l'Anglais en jouant une autre pièce du même auteur, puisque huit mois plus tard, le 27 décembre 1718, elle portait à la scène L'Amante romanesque. Bien que cette comédie n'ait pas joui de la même faveur populaire que la précédente, elle porte la marque, par certains aspects, d'une plus grande habileté dans la construction dramatique.

Le sujet de la comédie se révèle à nouveau des plus simples. Mario, amoureux de Silvia, se déguise en femme et, sous le nom de Marinette, entre au service de sa bien-aimée. Silvia, veuve d'un homme qu'elle haïssait, est sérieusement opposée à toute idée de remariage. Très tôt, Mario se voit contraint de quitter son travestissement. L'aventure ne déplaît pas à Silvia, qui, en dépit de sa misanthropie, a gardé un certain goût pour le romanesque. Comme dans Le Naufrage au Port-à-l'Anglais, Autreau a basé sa trame sur plusieurs mariages possibles et les différents personnages forment les paires suivantes: Mario avec Silvia, Pantalon avec la Baronne Migabella, Lelio avec Rosalba et enfin, comme toujours dans la comédie italienne, Arlequin avec Violette. Silvia, désireuse de s'amuser autant que possible par la situation, obtient de Mario qu'il conserve son déguisement. Les intrigues auxquelles se trouvent mêlés ces quelques couples pris entre leurs jalousies et leurs désirs de réconciliation contribuent à l'action rapide et brillante de la pièce. De ces petites intrigues se détache cependant le thème principal, l'amour de Silvia pour Mario et, à travers cet amour véritable, la réconciliation de cette dernière vis-à-vis le mariage.

La pièce contient plusieurs scènes de farce pure, notamment celle où Violette, pour gagner son amour, donne du bâton à Arlequin. Plus loin dans la pièce Arlequin use de la même tactique à l'égard de Violette. Les différents actes de la pièce se terminent visiblement de façon à s'adapter au divertissement pour lequel Mouret avait composé la musique.

L'Amante romanesque fut créée cependant en forme d'opéra comique. Une bonne part de ce qui semble, à la lecture, peu à propos, était sans doute une source de plaisir considérable pour les spectateurs. Cette technique, évidemment, nous rappelle Molière. Ce grand auteur du dix-septième siècle avait utilisé, lui aussi, des éléments de farce et des divertissements dans son théâtre.

L'Amante romanesque fut tout d'abord jouée en cinq actes et n'obtint qu'un succès mitigé. Autreau réduit le nombre d'actes de cinq à trois et il compose un prologue comme le Prologue au Naufrage au Port-à-l'Anglais pour préparer le public aux défauts qu'aurait pu présenter la comédie. Ce prologue n'a jamais été imprimé, mais Desboulmiers, et les frères Parfaict, en indiquent le contenu dans leurs ouvrages. D'après leurs indications, Autreau présente Lélio, assis à une table, en train de travailler à un manuscrit. Arlequin survient et lui demande à quoi il s'occupe; Lélio rétorque qu'il essaie de corriger L'Amante romanesque et d'en faire une pièce en trois actes. Arlequin donne libre cours à son scepticisme quant aux chances de réussite d'un tel projet, mais Lélio persiste à vouloir offrir au public sa version remaniée. Il se lève, adresse quelques compliments aux spectateurs et implore leur indulgence. Desboulmiers rapporte que le prologue produisit l'effet désiré; le public écouta patiemment la pièce dans sa nouvelle version mais elle ne fut plus favorablement reçue. Elle ne connut qu'une seule autre représentation, au Palais-Royal cette fois.

Le 14 avril 1720, la troupe italienne connut un succès considérable en jouant la troisième pièce d'Autreau, Les Amants ignorants,

comédie en trois actes et en prose avec divertissements. La scène se passe en Italie dans la maison de campagne de Pantalon. Une cascade d'événements s'est déjà produite avant le début de la pièce: Lélio, qui a fait un mariage secret se voit obligé par les circonstances à entreprendre un long voyage. Il laisse sa femme et sa jeune fille à Ravennes sous la protection du notaire Balordino, mari de la gouvernante de la petite Flaminia. Au cours de ses voyages, Lélio est capturé par des corsaires et enfermé dans le célèbre Château des Sept Tours, près de Constantinople. Pendant l'absence de Lélio le pirate Barbanera enlève Flaminia. Elle est élevée à Alger sous le nom de Fatime et destinée à servir le sultan de Constantinople. Lorsqu'elle atteint un âge propice à servir les desseins de Barbanera, celui-ci entreprend de l'emmener à Constantinople. Au cours du voyage son bateau est attaqué par le capitaine Mario qui force le pirate à se rendre et ramène la jeune fille en Italie. Durant le retour Mario s'éprend des charmes de Fatime et en devient amoureux. Il la fait conduire à Venise et la cache à Pantalon son père dans le dessein de l'épouser. Les craintes de Mario se réalisent quand Pantalon découvre la situation et fait aussitôt partir Fatime pour sa propriété de campagne, près de Ravennes. Il donne des instructions à son jardinier Bertoldo de faire travailler Fatime aux champs. Il espère voir se faner sa beauté sous les effets du labeur et compte ainsi refroidir l'amour de Mario pour la jeune fille. Telle est la situation au début de la pièce. Mario, prévenu des intentions de son père, s'assure les services de Trivelin, le médecin du village. Trivelin,qui a pour tâche d'établir une correspondance régulière

entre Mario et Fatime choisit, pour porter les lettres de Mario, un jeune berger du nom d'Arlequin, fils de Braccolino, fermier aisé de la région. L'ingénu et ignorant Arlequin est épris de la fille aînée de Bertoldo, Nina, tout aussi innocente que lui. Ils ne se rendent nullement compte qu'ils sont amoureux l'un de l'autre et se croient frappés d'une maladie incompréhensible. Les différentes personnes auprès desquelles ils s'enquièrent d'un remède qui les soulagerait de leur mal suggèrent de façon unanime le mariage. Mais ils répugnent à adopter une telle solution, ne comprenant d'ailleurs pas comment cela pourrait les guérir, car partout autour d'eux le mécontentement semble règner au sein des couples mariés. La seconde femme de Bertoldo, Argentine, accueille par exemple avec faveur les attentions de Trivelin, provoquant ainsi la jalousie de l'épouse de ce dernier, Violette, et entraînant les époux dans des relations tumultueuses.

Fatime, ignorant sa véritable origine se sent indigne de Mario et, pour mettre fin à une situation sans issue, elle décide d'épouser Arlequin dont la candeur et le manque d'artifice l'attirent. Mais ses tentatives pour éloigner Arlequin de sa bien-aimée, Nina, échouent. A ce moment critique survient Lélio qui, ayant réussi à s'échapper, est maintenant à la recherche de sa femme et de sa fille. Il apprend que la première est morte mais reconnaît Fatime pour sa propre fille, Flaminia, par le truchement de l'amulette traditionnelle si souvent mise en évidence dans les comédies françaises. Alors que tout semble sur le point de bien se terminer, Barbanera et ses Turcs, encore eux, s'abattent sur le village. Flaminia, qui a passé la majeure partie de sa vie parmi les Turcs, déjoue les plans de ces derniers avec la

plus grande promptitude et les fait tomber prisonniers aux mains des Italiens. Flaminia accomplit ce fait en leur procurant de telles quantités de vin qu'ils ne tardent pas à tomber ivres morts. Le dernier danger écarté, plus rien maintenant ne fait obstacle à l'heureux mariage de Mario et de Flaminia qui sont d'accord, bien entendu, pour hâter le mariage d'Arlequin et de Nina.

Quant à la quatrième pièce d'Autreau, Panurge à marier ou la coquetterie universelle, Pesselier rapporte que cette comédie ne fut jamais jouée. Quant à Maupoint, il donne le compte rendu suivant de la pièce:

> Panurge à marier, comédie de M. Autreau, elle fut représentée au Théâtre Italien le 21 novembre 1720 en trois actes avec un prologue et des divertissements, à la seconde représentation ces trois actes furent réduits à un, et depuis l'auteur a travaillé à la corriger en entier et l'a même augmentée d'un acte nouveau, mais elle n'a pas encore paru avec ses corrections. . . .[14]

Les dictionnaires dramatiques des frères Parfaict, Les Anecdotes dramatiques de Clément et les Annales dramatiques concordent pour signaler une représentation de la pièce en 1720. Les rapports des frères Parfaict correspondent mot pour mot à ceux de Maupoint. Il est très probable que les écrivains ci-dessus mentionnés aient trouvé leur information dans l'oeuvre de Maupoint qui date de 1733. Il semble que nous n'ayons ainsi qu'une seule source pour vérifier la mise en scène de la pièce mais les détails donnés par Maupoint dans son article paraissent si explicites que nous pouvons sans doute raisonnablement les accepter et rejeter l'assertion de Pesselier que la pièce ne fut jamais jouée. Il est évident que Pesselier ne prit pas la peine de vérifier soigneusement les dates des pièces

d'Autreau, car il ne donne ni celle de La Magie de l'amour, ni celle de Platée, alors qu'elles nous sont toutes deux fournies par des auteurs dont les oeuvres précèdent l'édition Pesselier de 1749 des pièces d'Autreau. Que Maupoint ait raison ou non lorsqu'il affirme que la pièce fut jouée en 1720, il est certain qu'elle fut écrite à peu près à cette période car elle contient de nombreux traits différents de ceux des premières pièces d'Autreau où nous trouvons fréquemment la note burlesque traditionnelle de la comédie italienne. De plus, l'auteur lui-même a daté sa pièce pour nous par une référence qu'Angélique fait à Daphnis et Chloé lorsqu'elle s'exclame: "Ha, ha, je sais! j'en vis l'autre jour une méchante copie aux Italiens, intitulée Les Amants ignorants" (Panurge à marier, I, 7). Il est donc évident que Panurge à marier fut écrit, sinon mis en scène, peu après la parution des Amants ignorants.

Pour la trame de cette comédie burlesque, l'auteur imagine que Panurge a atteint le Temple de la Dive Bouteille où, par le pouvoir d'une puissance supérieure, il dort depuis deux cents ans. Il se réveille anxieux de prendre une femme qui sera fidèle. Bacbuc lui offre un breuvage magique qui le dote instantanément du pouvoir de parler le français moderne. Pour faciliter sa recherche, Bacbuc l'envoie aux trois îles: l'île moyenne, l'île haute et l'île basse, représentant la ville, la cour et le village respectivement. Mais sa quête s'avère inutile et il décide enfin que boire et dormir valent mieux que se marier et risquer d'être cocu.

Cette pièce dont la conception générale est évidemment empruntée à Rabelais est une satire de la vie en France dans la première

moitié du dix-huitième siècle. Dans l'île moyenne, Panurge trouve la bourgeoisie en train de singer la noblesse. Dans l'île haute, il observe qu'il n'est pas de bon ton d'avouer que l'on aime son épouse, une conception qui revient souvent dans les comédies françaises du dix-huitième siècle. Panurge trouve également que les femmes de la bonne société rentrent chez elles à sept heures du matin après avoir passé toute la nuit à jouer; que tailleurs et couturiers amassent des fortunes en changeant la mode chaque année et que les gens bien nés parlent trop librement en présence de leurs serviteurs; qu'il y a des procès qui durent vingt ans à propos de peccadilles, que les parents marient leurs enfants en négligeant de consulter ces derniers et enfin que les princes choisissent leur femme en fonction des avantages politiques que celle-ci apportera à leur pays. Quant à l'île basse, Panurge découvre que les jeunes filles s'y marient non pas par amour mais par profit financier ou social.

Le 2 décembre 1723 les comédiens italiens présentèrent au public La Fille inquiète, comédie en trois actes et en prose avec un sous-titre Le Besoin d'aimer. Dans cette pièce, Pantalon, riche financier avare, soustrait jalousement sa fille Silvia aux regards de possibles prétendants. Trois ans avant le début de la pièce, Octave, fils du médecin de Pantalon, le docteur Lanternon, aperçoit plusieurs fois Silvia en promenade avec son père et il s'éprend de la jeune fille. Charmé d'apprendre qu'elle est la fille de Pantalon, il prie son père de présenter sa demande en mariage. Pantalon refuse sous prétexte que sa fille est trop jeune pour le mariage. Deux ans plus tard Pantalon tombe gravement malade et le docteur Lanternon profite

de l'occasion pour revenir sur le sujet du mariage; il arrive à faire préparer un contrat, censé être signé à la guérison de Pantalon. Mais une fois guéri, celui-ci maintient qu'étant veuf, âgé et souvent malade, il a besoin de sa fille unique et il se refuse à signer le contrat.

Telle est la situation au début de la pièce. C'est le moment que choisit Trivelin, élève et aide du médecin, pour raconter ce qui précède à la soubrette de Silvia, Lisette, qu'il aime. Lisette s'offre à trouver le moyen de réunir le jeune couple, mais Trivelin lui apprend qu'Octave a été récemment tué au cours d'un duel et qu'il n'a pas encore le courage d'en informer Lanternon. Puis il l'avertit qu'un autre soupirant, déguisé en maître de philosophie, attend dehors. Lisette prie alors Trivelin d'introduire ce nouveau professeur dans la demeure de Pantalon et de faire tout ce qui est en son pouvoir pour que Silvia en tombe amoureuse. Silvia ne connaît rien de l'amour et ne se rend pas compte que son apathie et son indifférence à toute chose sont causées par son besoin d'aimer. Lisette se propose d'éveiller le coeur de Silvia à l'amour en lui montrant l'exemple d'Arlqeuin et de Violette, valet et cuisinière de Pantalon, qui s'aiment profondément et n'essaient nullement de cacher leur affection.

Le stratagème de Lisette réussit. Le coeur de Silvia s'émeut de voir les amours naïfs et touchants d'Arlequin et de Violette. Lisette qui trouve sa maîtresse dans des dispositions assez tendres, lui laisse entrevoir que le maître de philosophie pourrait bien être quelqu'amant déguisé. Cette idée est bien reçue par Silvia qui déjà

s'éprend du maître de philosophie. Pantalon, qui s'aperçoit que le maître de philosophie pourrait bien corrompre la vertu de sa fille, se cache dans un cabinet pour être témoin de leur conduite. Il surprend leur conversation et sort de sa cachette pour percer le philosophe de sa dague, mais il est arrêté par Trivelin et le docteur. Ce dernier, ignorant la mort d'Octave, presse de nouveau Pantalon d'accorder sa fille à son fils. Pantalon, croyant Octave mort, signe le contrat du docteur Lanternon et oblige sa fille à en faire autant. Mais Silvia se refuse à signer le contrat jusqu'au moment où, pressée par le maître de philosophie, elle y appose sa signature par pur dépit et par vengeance. Le maître de philosophie signe également en tant que témoin. Sur ces entrefaites, le docteur Lanternon révèle le fait que le maître de philosophie n'est autre qu'Octave, son fils.

La Fille inquiète ou le besoin d'aimer ne connut qu'une seule représentation mais la version imprimée fut épuisée pratiquement à la publication.

Autreau n'a rien produit entre 1723 et 1730. Jusqu'en 1723, il avait fourni assez régulièrement des pièces au Théâtre Italien, puis pendant sept ans il n'écrivit rien pour ce théâtre. A la fin de cette période, il offrit sa nouvelle comédie au Théâtre Français qui la rejeta. Cette pièce, intitulée Démocrite prétendu fou, est essentiellement une comédie de caractère dans laquelle Autreau abandonna complètement son ancien style. La pièce représente l'effort dramatique le plus ambitieux d'Autreau et il nous apparaît que l'auteur y atteint enfin aux hauteurs de la véritable comédie.

Démocrite prétendu fou, comédie en trois actes et en vers libres, fut jouée le 24 avril 1730 par la Comédie Italienne. Elle connut vingt-deux représentations, ce qui constitua une brillante réussite, vu la carrière moyenne d'une pièce à l'époque. Démocrite, seigneur d'une petite communauté près d'Abdère, méprise la valeur communément attribuée à l'argent. Il achète d'un corsaire une esclave affranchie, Aegina, dont les deux filles, Mysis et Sophie, ont grandi dans sa demeure. Il s'est épris de Sophie, mais son frère Damastus qui vénère richesse et position sociale, s'oppose violemment à ce mariage entre Démocrite et une esclave affranchie. Damastus recourt à l'aide de trois philosophes, Aristippe, Diogène et Straton et à celle du médecin, Hippocrate. Il se confie dans le fait que ces hommes de savoir, de philosophie et de connaissances médicales, sauront prouver que Démocrite est fou. Nos philosophes trouvent toutefois Sophie fort charmante et n'arrivent pas, au cours de leurs débats, à se mettre d'accord sur une preuve satisfaisante de la folie de Démocrite. Quant à Hippocrate, il tombe follement amoureux de la jeune fille et n'a plus que le désir de l'épouser. Il ne tarde cependant pas à découvrir que Sophie n'est autre que sa propre fille. Bien des années auparavant Hippocrate avait secrètement épousé Aegina, mais son père avait annulé le mariage, puis chassé Aegina et les deux enfants. Il les avait jusqu'alors crues mortes toutes trois. Après cette découverte, Hippocrate approuve avec plaisir l'union de Démocrite avec Sophie, aussi bien que celle de Philolaus avec Mysis, à la consternation totale de Damastus dont les intrigues se sont toutes révélées vaines. Cette pièce marque un point tournant dans la carrière dramatique d'Autreau,

en faisant de l'auteur un poète dramatique. Toutes les pièces qui précèdent Démocrite prétendu fou sont écrites en prose, alors que les suivantes le sont en vers.

Le succès de Démocrite prétendu fou, bien que joué à la Comédie Italienne, correspondait plutôt à l'esprit traditionnel du Théâtre Français. Dès lors, Autreau continue d'écrire ses pièces dans un genre recevable par ce dernier.

Le 23 novembre 1731, les acteurs du Théâtre Français produisirent Le Chevalier Bayard, comédie héroïque en cinq actes et en vers libres. Dans sa préface, Autreau s'avoue surpris du but généralement poursuivi par les auteurs de la plupart des comédies, à savoir montrer aux humains leurs vices et leurs imperfections de manière assez plaisante pour leur faire reconnaître leurs propres défauts. Ce type d'écriture dramatique est en fait censé améliorer l'homme en l'amusant du ridicule même de ses actes. Autreau prône une méthode différente, la plupart du temps dédaignée par les autres écrivains, mais que lui-même s'est toujours efforcé de suivre. Sa méthode consiste à substituer aux vices et aux imperfections les vertus et les belles qualités de caractères intéressants que les spectateurs seraient ainsi amenés à vouloir imiter. "La vertu, dit-il, plaît en autrui à ceux mêmes qui la suivent le moins; et sa beauté plus souvent offerte, pourrait produire en eux du penchant à l'aimer" (Le Chevalier Bayard, préface). Autreau reconnaît que la vaillance de Bayard, le guerrier accompli par excellence, s'accomoderait en fait d'un registre supérieur à celui de la comédie mais il n'en affirme pas moins sa conviction que les vertus civiles du

Chevalier et les belles actions de sa vie privée fournissent des éléments tout à fait utilisables dans ce type de pièce. C'est avec ces idées en tête qu'il écrivit la comédie héroïque qui nous occupe.

Le Chevalier Bayard, ayant conquis Bresse pour la seconde fois, a été gravement blessé et le bruit de sa mort s'est répandu. Sous les soins attentifs de Julie, fille du Seigneur de Saint-Marc, Bayard se rétablit pourtant. Il porte alors immédiatement assistance aux vaincus et soulage les infortunes des malheureux habitants de Bresse. Puis il décide d'épouser Julie, non parce qu'il l'aime vraiment, mais pour une raison, d'après l'auteur, plus noble et plus digne de lui: assurer à son pays et à son roi une progéniture d'un héroïsme égal au sien. Frontin, le valet de Bayard, se charge d'arranger le mariage. Il trouve toutefois quelques difficultés sur son chemin: Saint-Marc, menacé d'une amende de six mille ducats, a promis sa fille au podestat; d'autre part Julie aime Monfort, l'un des officiers de Bayard. Par loyauté envers Bayard, Julie et Monfort sont prêts à sacrifier leur amour. Cependant, Bayard, lorsqu'il découvre la situation réelle, rembourse à Saint-Marc l'amende qu'il avait été obligé de payer et dote en plus le jeune couple d'une somme de trente mille ducats pris à l'ennemi.

La pièce obtint un succès modéré; l'auteur retira sa pièce après six représentations pour la remanier mais il ne la restitua jamais à la scène.

Dans sa préface au Chevalier Bayard, Autreau affirme sa conviction qu'un écrivain se doit de varier le style et le ton de ses pièces, sinon le public risquerait de s'ennuyer très vite d'un

dramaturge qui n'aurait qu'une seule forme d'expression. Ayant déjà produit une comédie de caractère et une comédie héroïque, Autreau écrit donc une pastorale, La Magie de l'amour, jouée au Théâtre Français le 9 mai 1735.

Il s'agit dans cette pièce d'une jeune bergère Sophilette, qui a été élevée par l'enchanteresse Hermiphile. Celle-ci, ne s'occupant que de magie, n'a jamais prononcé le mot "amour" en présence de Sophilette. Après qu'elle a quitté Hermiphile, c'est sa tante Candide, prêtresse de Diane, qui prend soin de la jeune fille et la garde quelque temps dans le temple avant de la renvoyer chez ses parents. Sophilette est donc, jusqu'à ce jour, totalement ignorante du phénomène de l'attirance des sexes. Or, en retournant chez son père, elle aperçoit un jeune berger, Lhidimès, qui lui inspire sur-le-champ un sentiment qu'elle est incapable de comprendre, mais qui la domine entièrement. Dorimène, autre bergère, voit en Sophilette une rivale puisqu'elle aime également Lhidimès, mais ce dernier se révèle indifférent à son égard. Quand Sophilette lui confie son trouble, Dorimène la convainc que Lhidimès lui a jeté un sort. La crédule Sophilette, effrayée, tente de se réfugier dans le temple de Diane, mais une force irrésistible l'attire constamment vers les lieux où elle est sûre de trouver Lhidimès. Dorimène avoue maintenant sa jalousie à Doris qui aime Lycas et en est aimée. Doris, qui répugne à voir le bonheur de Sophilette menacé par Dorimène, révèle la passion de Sophilette à Candide en l'implorant de venir au secours de sa nièce. Candide explique à Sophilette la nature de son trouble et le mariage entre la jeune fille et Lhidimès a bientôt lieu. Par

dépit Dorimène va chercher refuge dans ce même temple de Diane où elle avait incité Sophilette à aller et elle y passe le reste de sa vie au service de la déesse.

La pièce originale fut mal accueillie lors de la première représentation. Autreau y apporta quelques changements et fit quelques coupures dans le texte. La nouvelle version atteignit le nombre de quinze représentations.

L'édition Pesselier des Oeuvres d'Autreau contient deux comédies qui n'ont jamais été jouées: Panurge marié dans les espaces imaginaires et Les Faux Amis démasqués. La première des deux, suite de Panurge à marier, est une comédie en un acte, en prose avec un divertissement. Après une nouvelle série d'aventures, Panurge résout enfin son problème, qui est de trouver une femme fidèle, en épousant Diane, déesse de la chasteté.

La seconde, Les Faux Amis démasqués, pièce en cinq actes et en vers, présente l'histoire de Damis et Julie, qui s'aiment depuis leur enfance. Damis est appelé au service militaire et très vite la nouvelle de sa mort sur le champ de bataille arrive. Julie se marie alors avec Richard, un vieillard, qui meurt peu de temps après leur union, la laissant veuve. Sur ces entrefaites, Damis, qui en fait n'était pas mort, revient, mais vexé par ce qu'il croit être l'infidélité de Julie, se met à mener une vie désordonnée avec quelques amis qui sont tout à fait prêts à se laisser divertir pendant que Damis dilapide sa fortune. L'Epine, agent de Damis, vend la maison parisienne de son employeur et s'enfuit avec le montant de la vente. Julie s'arrange pour acheter la maison de campagne de Damis, mais les

représentants de la loi arrivent pour saisir la propriété avant que le marché ne soit conclu. Puis, on apprend que l'un des créanciers de Damis, ayant entendu parler de l'état de ses affaires, a dirigé un procès contre lui. Damis n'est pas particulièrement alarmé, car il s'imagine qu'il pourra facilement s'adresser à ses amis pour réunir la somme nécessaire. Il ne tarde cependant pas à découvrir la perfidie de ceux-ci. Tout en s'excusant, ces soi-disant amis refusent de l'aider. Au moment où la ruine semble imminente, l'Epine réapparaît. Il semble que Julie, avec Dorante, un véritable ami de Damis, avait arrangé la fuite simulée de l'Epine et le faux procès du créancier, afin de révéler à Damis l'inconstance de ses amis. C'est à genoux que Damis demande pardon à Julie et la fin de la pièce annonce leur mariage.

L'oeuvre d'Autreau se révèle d'une variété peu commune, si l'on considère qu'il a écrit des comédies qui nous rappellent le style italien, une comédie de caractère, une comédie héroïque, une pastorale, des ballets et des opéras

Dans le chapitre III, nous examinerons les différentes comédies selon leurs intérêts structuraux et thématiques en vue des caractéristiques particulières à chaque pièce.

NOTES

[1] Henri Lagrave, Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750 (Paris: Klincksieck, 1972).

[2] Robert Mauzi, "Marivaux romancier," préface au Paysan parvenu (Paris: Union Générale d'Edition, 1965).

[3] Xavier de Courville, Un Apôtre de l'art du théâtre au dix-huitième siècle, Luigi Riccoboni dit Lelio, II: 1716-1731: L'Expérience française (Genève: Slatkine, 1969), p. 177.

[4] Lagrave, op. cit., pp. 611-612.

[5] T.S. Gueullette, Notes et souvenirs sur le théâtre italien (Paris: Droz, 1938), p. 26.

[6] Jean-Auguste Desboulmiers, Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre, depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769 (Paris: Lacombe, 1769), p. 11.

[7] Le Mercure, mai 1716, p. 287.

[8] Desboulmiers, op. cit., I, p. 3. Préface de L'Italien marié à Paris (1716).

[9] Ces pièces appartiennent au répertoire de l'ancien théâtre italien: Arlequin feint lanterne et L'Apothicaire ignorant, deux pièces qui avaient eu de grands succès sur l'ancien théâtre, mais qui tombèrent cette fois-ci. D'autres pièces comme Arlequin feint guéridon, momie et chat et Arlequin feint vendeur de chansons, capitaine, caisse d'oranger, lanterne et sage-femme qui furent de grands succès autrefois furent sifflées en 1716. (Courville, op. cit., p. 58.)

[10] Nous relevons Pantalon amant malheureux comme un écho des Fâcheux; La Folle supposée, un écho de L'Amour médecin; et La Fille crue garçon semble être tiré du Dépit amoureux; Lelio amant étourdi fait penser à L'Etourdi de Molière.

[11] Voir par exemple Arlequin et Lelio valets dans la même maison qui évoque de façon si piquante L'Aulularia; Les Deux Lelios et les deux Arlequins est une transposition des Ménechmes, d'après La Moglie de Secchi; Le Mari dupé est tiré de L'Armida de Calderari--c'est la Casina de Plaute.

[12] Le Nouveau Mercure, avril 1718, pp. 104-105.

[13] Courville, op. cit., p. 125.

[14] Maupoint, Bibliothèques de théâtres (Paris: Chardon, 1733), p. 227.

CHAPITRE III

ANALYSE STRUCTURALE ET THEMATIQUE DES PIECES

Ce chapitre consacré à l'étude méthodique de chacune des pièces d'Autreau sera le noyau de ce travail. Il doit nous conduire à faire ressortir les propres caractéristiques de ce théâtre et de dégager les thèmes et les procédés préférés de notre dramaturge. Nous avons vu dans le chapitre précédent que l'auteur essaie tous les genres: comédies qui nous rappellent le style italien, une comédie de caractère, une comédie héroïque et une pastorale. Ces pièces, différentes les unes des autres et pourtant unifiées thématiquement dans leur ensemble, seront analysées selon les exigences internes que chaque pièce impose. Notons cependant que la variété du théâtre d'Autreau est due en partie aux changements du goût du public; goût du plaisir d'abord, puis du sentimentalisme et de la philosophie morale qui commence à se développer à cette époque.

En abordant une étude comme la nôtre, qui vise à donner une idée de l'entière portée de l'oeuvre, les problèmes d'interprétation s'y imposent toujours. Rappelons-nous comme point de départ ce que dit François Pire dans son article, "Critique et analyse" que "L'interprétation, comme l'analyse, est par principe interminable . . . qu'il n'y a pas de critique innocente ni définitive."[1]

L'amour est le thème principal dans la plupart des comédies écrites entre 1715 et 1750. Durant cette période, Marivaux est le

plus grand des auteurs qui ont écrit sur ce thème. Avant lui, néanmoins, Autreau écrivit des comédies qui servirent de modèle à Marivaux. C'est à Autreau que Marivaux devait l'idée qu'il a eue de peindre la naissance de l'amour, thème qui caractérise son théâtre, selon un grand nombre de critiques, surtout du dix-neuvième siècle.

En ce qui concerne l'organisation technique, bref, la structure de ses pièces, Autreau suit dans quatre pièces la façon conventionnelle des intrigues amoureuses du temps: les valets et les soubrettes comme meneurs du jeu, aident les jeunes amoureux à vaincre les obstacles extérieurs qui s'opposent à leur amour. Les jeux se terminent souvent par le mariage des jeunes amoureux.

E.J.H. Greene donne une étude détaillée d'une structure comique qui a dominé la scène en France de 1660 à 1760 et qu'il appelle "la Formule."[2] D'après cet auteur, une étude d'une pièce de théâtre qui tient compte de cette structure comique, donne une meilleure appréciation de la pièce parce que le lecteur peut mieux comprendre les personnages selon leurs "emplois" aussi bien que selon la cause des conflits et des tensions dans la pièce.

LE NAUFRAGE AU PORT-A-L'ANGLAIS

Dans Le Port-à-l'Anglais, le chevalier de la Bastide et Trinquemberg, comte allemand, sont amoureux de Flaminia et de Silvia. L'obstacle à cet amour est Lelio, père de ces jeunes filles et Pasquella, leur gouvernante qui est d'une discipline des plus strictes (Annexe 1). Tontine et Pantalon aidés par Arlequin et

Violette, serviteurs de Lelio, arrangent plusieurs entrevues entre les deux jeunes hommes, le Chevalier de la Bastide et Trinquemberg, et les filles de Lelio. L'intrigue réussit et se termine par le mariage des jeunes gens. Toute l'intrigue de la pièce se passe dans l'absence de Lelio, père jaloux, qui ne laisse aucune liberté à ses filles. Quant à Pasquella, une vieille ivrognesse, on l'a fait boire et elle reste endormie tout au long de l'intrigue.

Il n'y a aucun développement du caractère des personnages de la pièce, tel n'étant pas le domaine du Théâtre Italien qui avait choisi de mettre l'accent sur l'intrigue et la farce. Les différentes scènes ne s'intègrent qu'imparfaitement au corps de la pièce et l'intrigue ne progresse pas toujours sans heurt. Le manque de suite dans la composition ne nous surprend pas. Cette pièce est la première de l'auteur, écrite dans le but bien précis de faire connaître le français aux acteurs italiens dont quelques-uns seulement parlaient le français. L'auteur doit donc simplifier sa pièce et le rendre plus facile en évitant toute complication dans l'intrigue. En fait, cette première pièce est expérimentale et sa valeur ne doit pas être jugée d'après sa structure mais par le but qu'elle se propose.

Des quarante-deux scènes de cette pièce comprenant en tout quatorze personnages (Appendice 1), la plupart n'ont que deux ou trois personnages, afin d'éviter toute complication dans le jeu. Il n'y a en effet, que quatre des quarante-deux scènes qui comprennent jusqu'à cinq personnages à la fois sur la scène. Comme résultat de cette fragmentation des rôles, il n'est possible de développer au maximum aucun personnage. Néanmoins, l'intérêt est proportionnellement

ménagé dans tous les personnages principaux jusqu'au moment où ils deviennent amoureux. Ce n'est pas de l'amour irréfléchi cependant; l'auteur met en relief la vérité de leurs sentiments. Flaminia compare différentes manières d'aimer dans différentes nations; l'amour, dit-elle, en France est un amusement, en Espagne une folie, en Italie une fureur ou une maladie et en Allemagne un remède. Elle postule que l'Espagnol a l'amour dans la tête, dans l'imagination; l'Italien dans le coeur et dans le fiel; l'Allemand dans l'estomac et dans le foie et le Français un peu partout. Cette analyste de l'amour précise que l'amour en Italie occupe dès le matin et que c'est la principale affaire tandis qu'en France, on s'y adonne l'après-midi, les moments destinés aux jeux, à l'oisiveté. En Espagne on y emploie le soir et la nuit, c'est le temps du mystère des aventures, des chimères, des visions; et en Allemagne, on aime le lendemain matin quand la digestion est faite. C'est après avoir examiné les divers aspects de la question qu'elle décide qui elle épousera (I, 6). Nous constatons que l'amour chez Autreau est traité sérieusement et en vue du mariage. D'ailleurs, les personnages jouent à l'endroit idéal; "Le Port à l'Anglais" est fait pour inspirer les désirs de mariage. Nous apprenons même que Lelio, en voyant la Signora Cécilia qui paraît, l'embrasse, la trouve charmante et en devient amoureux, tant "l'air du Port-à-l'Anglais est contagieux."

L'amour que peint Autreau dans sa pièce n'est pas un amour frivole. Toute l'histoire de sa pièce est basée sur l'amour bien motivé. Nous remarquons que le Chevalier de la Bastide est le même amant qui avait recherché Flaminia en mariage à Rome. Il continue ses

recherches pour rejoindre sa bien aimée dans les divers endroits de Paris. Il se plaint à Pantalon qu'il serait mort de chagrin si ce dernier ne l'avait pas aidé à se rapprocher de Flaminia. La conception de l'amour chez Autreau est tout à fait innocente. Il n'y a aucun badinage bouffon sur ce sujet. La naissance de l'amour telle qu'elle est décrite par l'auteur dépend principalement de la première impression de l'autre personne: son apparence et sa personnalité; et l'amour doit toujours atteindre son but qui est le mariage.

La pièce reflète quelque changements de la vie sociale en France au début du dix-huitième siècle. Plus de la moitié des 587 répliques de la pièce tiennent à discuter les usages contemporains des pays respectifs des personnages, à savoir de l'Italie et de la France. et ceci toujours à l'avantage de cette dernière. Flaminia, charmée par les gens qu'elle rencontre, déclare: "En ce pays-ci tout le monde a de l'esprit et de la politesse, jusqu'aux paysans" (I, 7). Elle s'étonne de voir que les jeunes filles jouissent d'une liberté beaucoup plus grande en France qu'en Italie et remarque que là réside la véritable épreuve de la vertu. La pièce met l'accent sur la comparaison entre l'Italie et la France en matière de liberté. Les deux héroïnes de la pièce, ayant basé leur conception du peuple français sur des lectures de romans, ne se sont pas rendu compte que les temps ont changé. Flaminia est surprise de constater que l'amour n'est plus caractérisé par une "tendre mélancolie," mais Silvia, elle, se déclare de bon coeur en faveur de la réforme:

> Flaminia: Voilà l'amour bien changé! Je ne le reconnais plus. Il me semble pourtant qu'il avait autrefois une tendre mélancolie qui ne déplaisait pas.

> Silvia: Oh ma soeur, vous avez beau dire, voilà une heureuse réforme: vive l'amour en ce pays-ci. (II, 16)

L'amour est, en fait, le thème principal du Naufrage au Port-à-l'Anglais et le sujet y est développé au-delà d'une simple comparaison de l'amour en Italie et en France. Comme nous avons mentionné, ayant beaucoup réfléchi à la question d'amour dans les divers pays et après tant de débats sur le sujet, Flaminia, bien qu'elle n'ait jamais joui de quelque liberté que ce fût et qu'elle ne connaisse rien du monde, décide que le mari le plus convenable pourrait bien être un Allemand francisé:

> Flaminia: C'est que j'en voulais faire un mari, du comte de Trinquemberg, et qu'il voulait s'établir en France. Or un Allemand francisé est au point que je souhaite. Il prend ici avec le temps ses degrés de politesse, et quelquefois même de galanterie. Il n'a ni les caprices de l'Espagnol, ni la jalousie de l'Italien, ni la volubilité du Français, et conserve toujours sa constance allemande. Il n'aime ni trop ni trop peu. Enfin, il est mari raisonnable. (I, 6)

Malgré les défauts que nous avons relevés de la pièce, Le Port-à-l'Anglais est une pièce intéressante. Elle abonde en dialogues enjoués et respire de l'exubérance de la jeunesse, fait d'autant plus remarquable qu'Autreau avait soixante et un ans lorsqu'il la produisit. Nous pouvons lui pardonner les défauts que nous avons mentionnés car ils sont, après tout, traditionnels à la Comédie Italienne et nous nous gardons d'oublier ce qu'a réellement accompli l'auteur. Il fit montre d'une habileté peu commune dans la construction d'une pièce qui non seulement devait résoudre les problèmes de langage évoqués dans les chapitres précédents mais encore en tirer

avantage. Le Naufrage au Port-à-l'Anglais connut une carrière ininterrompue de deux mois entiers.

Qu'Autreau soit l'auteur de la première pièce presque entièrement écrite en français jouée au Théâtre Italien est certes un fait digne d'être signalé; mais qu'il ait permis à ce même théâtre de fonctionner de façon permanente donnant ainsi à la France son second théâtre régulier lui mérite une place considérable dans l'histoire et l'évolution du théâtre en France.

Pour sa dramaturgie, il sut garder une part suffisante de l'élément bouffon et de la farce improvisée pour conserver l'atmosphère caractéristique de la comédie italienne pour ne pas la couper entièrement de ses racines avec la commedia dell'arte. Il injecta dans cette pièce des reflexions intéressantes sur les usages de l'époque et un vernis d'élégance suffisamment épais pour élever la Comédie Italienne à un niveau supérieur.

L'AMANTE ROMANESQUE OU LA CAPRICIEUSE

La seconde pièce d'Autreau fait ressortir le thème de l'amour et du mariage mais, contrairement à la première pièce, le conflit est complexe. De la part des vieux, il n'y a aucun obstacle quant à l'amour. Les jeunes, Silvia en particulier, l'héroïne de la pièce, a ses propres préjugés sur l'amour et le mariage. Le seul personnage qui appartient au groupe traditionnel des vieux est la tante de Silvia qui l'avait mariée trop jeune à un vieillard que Silvia détestait. Quand celui-ci est mort et que la vieille tante voulût qu'elle

épouse le Comte Mario, elle s'est sauvée à Paris de façon à éviter le prétendant "parce qu'il est encore du choix de la vieille tante" (Annexe 2). Madame la Baronne de Migabella est vieille mais au lieu de susciter des obstacles à l'amour et au mariage, elle aide les jeunes couples en suggérant au groupe valet/soubrette des stratagèmes. Elle est même la fondatrice de l'Ordre du Thyrse, "un ordre Bacchique, dans lequel on ne recevra aucun Chevalier qu'avec sa Chevalière. Ils se choisiront l'un et l'autre et signeront un acte de leur choix, qui restera chez le gardien des archives" (III, 9).[3]

En ce qui regarde le groupe des Jeunes, la pièce nous montre quatre groupes amoureux qui veulent se rapprocher de la personne aimée. Le problème est que chacune des personnes aimées a un préjugé qui devra disparaître vers la fin de la pièce. Silvia, par exemple, est violemment opposée à toute idée de mariage tandis que Mario l'aime éperdument. Elle dit à sa suivante:

> Ce n'est point d'amour dont j'ai besoin. Je veux bien souffrir par la faute des amants, soit; mais pour les rendre malheureux et me venger par là sur tous les hommes, si je puis, de la barbarie avec laquelle mon époux m'a traitée. (I, 2)

Les autres jeunes sont d'abord Lelio, qui aime à la folie la Signora Rosalba, mais qui ne peut l'approcher à cause de Pantalon, son tuteur, qui est très stricte. Arlequin et Violette s'aiment, mais leur amour doit être mis à l'épreuve. Pantalon aime Silvia, mais Spinette le force à aimer la Baronne. Même si Silvia a de très bonnes raisons contre le mariage et l'amour, la première en liste étant la perte de la liberté, elle a un caractère indécis et c'est à partir de ce fait que la suivante va imaginer ses intrigues.

Le groupe des valets/soubrettes est composé de Spinette, suivante de Silvia, et de Trivelin, le factotum de la Baronne de Migabella. Trivelin a connu Spinette en Italie et a une grande passion pour elle, mais ils ne pouvaient se marier parce qu'il n'avait aucun bien. A cause de sa passion pour Spinette il est passé de l'étude d'un procureur au théâtre et il est venu chercher fortune en France. Il sera l'instrument du mariage de la Baronne de Migabella, grâce à un tour d'adresse que la Baronne promet bien de récompenser. Les deux domestiques découvrent leur propre intérêt quand ils se rendent compte que Pantalon, vieux financier lombard, "maltotier de la vieille Roche, riche comme un Juif et qui a une belle maison dans son village" (I, 1) est le nouvel amant de Silvia et est justement celui que la Baronne veut épouser.

Autreau a fait preuve de beaucoup d'imagination en composant ce drame. Les personnages qui appartiennent au groupe des vieux, à part la vieille tante de Silvia qui est seulement mentionnée, cherchent leur propre intérêt dans les intrigues amoureuses, au lieu de s'opposer aux désirs des jeunes amoureux. Les domestiques sont les meneurs du jeu. Trivelin et Spinette vont inventer des stratagèmes pour réaliser les voeux des amoreux. Comme les domestiques dans les comédies de ce temps-là, les deux jouent leurs rôles pour obtenir du profit. Pour que Lélio approche Rosalba sans fâcheuse conséquence, Trivelin arrange qu'il se déguise en valet de chambre de Pantalon. Ce dernier, tuteur de Rosalba, pour profiter plus longtemps de son bien, remet toujours à la marier et ne souffre personne auprès d'elle. Pour sa part, Spinette a obtenu pour le Comte Mario, ami de Lelio et "amoureux comme un fou" de Silvia, que

Lelio le fasse déguiser en fille et le fasse passer pour sa nièce qu'il nomme la Signora Marinette. Sous ce titre, le comte s'est glissé auprès de Silvia qui en a fait sa favorite. Les deux, Spinette et Trivelin, ont déjà reçu les promesses "d'ample récompense" de la part du Comte Mario et de la Baronne.

Pour véhiculer son stratagème, Spinette conseille à Marinette de dire bien du mal des hommes pour plaire à Silvia. Marinette, aidée de Spinette, joue si bien son rôle qu'elle gagne l'entière confiance et l'admiration de Silvia:

> Silvia: Viens, ma chère Marinette, viens mes amours, viens que je t'embrasse, je t'aime de tout mon coeur. Je retrouve en toi mes pensées, mes sentiments, mon humeur. . . . Ote-toi de là, Spinette, je veux la baiser mille fois. (I, 6)

Le passage qui suit est d'un grand comique et il comporte une grande tension dramatique. Le comique provient de l'ironie de la situation. L'intrigante Spinette fait semblant d'être jalouse de l'attention exclusive que donne sa maîtresse à Marinette:

> Spinette: Madame, dispensez-moi de voir cela.
> Silvia: Pourquoi donc t'y opposer? es-tu raisonnable?
> Spinette: Non, je suis jalouse.
> Silvia: Retire-toi, folle, approche, mon héroine, je veux t'étouffer de caresses. Que veut dire cela? tu t'arraches de mes bras. [A Spinette] Ah, je te prie de t'ôter de là toi, encore une fois.
> Spinette: Madame, écoutez un mot seulement, je vous le demande en grâce.
> Silvia: Hé bien, quoi?
> Spinette: Vous qui avéz lu les romans, ne vous souvient-il point du déguisement de Céladon en fille, pour approcher de sa maîtresse Astrée.
> Silvia: Après?
> Spinette: Si Marinette, par hasard, était un garçon qui en eut fait autant et que je m'en doutasse, moi; ferais-je bien de vous la laisser baiser mille fois comme vous voulez faire?

Silvia: Ha, ha, vous plaisantez encore sur mes romans. Si Marinette avec l'esprit et les sentiments qu'elle a, était un garçon, ce garçon-là serait demain mon époux. (I, 6)

La scène 6 de l'acte I est le point culminant de l'intrigue. Silvia, qui ne voulait point se marier, a été entraînée dans une situation qui lui fait maintenant déclarer qu'elle acceptera un mari. Mario, en entendant cela de la part de Silvia, ne peut contenir son amour plus longtemps et se jette alors à genoux:

Mario: Ah! Madame, je proteste de garder mes sentiments toute ma vie, et plût au Ciel que vous n'en changeassiez pas plus que moi.

Silvia: Que veut dire cela, Spinette?

Spinette: Ho, pour le coup, il n'y a plus moyen de garder le secret. Cela veut dire, Madame, que ce que vous voyez à vos pieds, est un véritable amant qui depuis longtemps vous adore, et n'a pris cet habit que pour trouver le moment favorable de vous en informer. Vous en voilà bien avertie, vous pouvez à présent baiser Marinette tant qu'il vous plaira. (I, 6)

Silvia qui ne peut comprendre comment tout ceci s'est produit demande qu'on l'instruise. Mario répond qu'il l'a vue la première fois à Milan et que depuis, il en est amoureux pour le reste de sa vie.

Les intrigues amoureuses de cette pièce sont nombreuses: Lelio se déguise pour s'approcher de la Signora Rosalba, la Baronne veut épouser Pantalon, et Spinette apprend à Silvia que Pantalon lui a donné un beau diamant en récompense de ses services auprès de Silvia. Le premier acte se termine sur un opéra en trois scènes, Les Amours de Sylène, dont le vocabulaire fait beaucoup de références à l'amour pétrarquiste. On y retrouve des mots tels que "feu," "ardeur," "flamme," "violent amour." Ceci caractérise sans doute le type d'amour que l'auteur propose. L'amour dépeint n'a pas été réalisé et risque de

ne pas l'être lorsque la troupe bacchique suggère à Silène de boire et d'oublier l'amour.

Le deuxième acte met en relief le thème de la jalousie comme moyen de mettre l'amour à l'épreuve. C'est la stratégie employée pour voir si Arlequin et Violette s'aiment vraiment. Trivelin s'explique:

> La Signora Spinette m'a chargé de la part de la Comtesse, de m'informer si Violette convient pour femme à Arlequin. La Comtesse craint qu'elle ne soit coquette, et prétend qu'il faut qu'elle soit jalouse, pour bien aimer son mari. On m'ordonne de plus, de le conduire dans ses amours; car il est si bête et si balourd, qu'il pourrait aisément s'être trompé dans son choix. Il s'agit donc de savoir d'abord s'il aime véritablement Violette, et ensuite s'il peut en être aimé. Employons pour cela le secours de la jalousie qui nous indiquera l'un et l'autre, elle est la pierre de touche de l'amour. (II, 1)

Arlequin se trouve jaloux lorsqu'il éprouve de la haine pour Violette qui l'abandonne et se met à danser avec "le grand Thomas." Arlequin se montre si jaloux qu'il menace de transpercer le coeur du grand Thomas avec son épée et le traite de "coquin." Trivelin apprend à Arlequin les recettes qui permettent de dévoiler la jalousie dont une est le désir de battre et de frapper.

Dans la scène deux, Arlequin met à l'epreuve les recettes apprises et il se rend compte que Violette est également jalouse:

> Arlequin: O, vilain amour! mais à ce compte-là Violette m'aimerait donc? car elle est jalouse de la vieille Crispine, la Suivante de la Baronne de Migabelle, et elles se menacent toutes deux de s'étrangler. (II, 2)

Trivelin nous apprend que les femmes ont besoin d'être rossées de temps en temps pour se croire aimées par leur mari. Ce fait nous renseigne sur les moeurs de l'époque.

Les petits-maîtres de cette période sont également dépeints alors que Trivelin instruit Arlequin dans une scène très comique, pour nous informer de leurs habitudes: il enseigne à Arlequin comment augmenter la jalousie de Violette:

Trivelin: Quand tu verras Violette, il faut faire le fier, passer devant elle à grands pas, le genou ferme et étendu sans lui dire mot; une main sur la hanche, et l'autre sur la garde de l'épée, en la regardant par dessus l'épaule, la tête haute.

Arlequin: Je retiendrai bien cela. Après?

Trivelin: Après, si tu l'approches, il faut faire l'indifférent.

Arlequin: Comment fait-on l'indifférent? je n'entends point ce lazi-là.

Trivelin: C'est de murmurer quelque chansonnette auprès d'elle, en parlant ou en sifflant, répéter quelque pas de ballet, prendre du tabac, ne lui répondre qu'à bâtons rompus, et caetera.

Arlequin: Je ne sais ce que c'est que bâtons rompus ni et caetera.

Trivelin: A bâtons rompus, c'est ne faire des réponses que par-ci par-là, et très éloignées les unes des autres: et caetera; c'est enfin copier toutes les sottes manières d'un petit-maître. (II, 2)

Pour introduire plus de traits de moeurs et d'allusions d'actualité, Autreau fait dans cette pièce la satire d'un type de comportement qui existait au dix-huitième siècle, celui d'un "petit maître." Ce dernier joue un rôle curieux sur la scène française entre 1665 et 1765. Il ne représente pas une catégorie distincte, comme le noble ou le financier; il est présent à travers toutes les couches sociales du temps. Au dix-huitième siècle, le thème des petits-maîtres est courant chez les auteurs comiques. Même les romanciers présentent les petits-maîtres comme des gens qui se montrent sans estime pour le sexe. Marivaux écrit une comédie sur le sujet, jouée pour la

première fois le 6 novembre 1734. Il y expose la psychologie du type. Bien que la pièce soit bien construite, elle ne fut pas bien accueillie. Autreau qui touche également au thème des petits-maîtres a très bien montré à quel point il était familier avec cet élément des moeurs contemporaines de son temps.

Instruit du rôle qu'il doit adopter, Arlequin s'applique à le bien jouer et donne à la scène beaucoup de caractère comique. Il réussit alors très bien à croître la jalousie de Violette. Dans la scéne 4 de l'acte II, Violette veut battre Crispine parce qu'elle a donné à Arlequin une belle gondole d'argent, afin qu'il se souvienne d'elle à chaque fois qu'il boira dans la coupe. Furieuse, Violette fait fuir Crispine et elle se querelle avec Arlequin à ce sujet et le fustige par un mouvement de jalousie. C'est pour Arlequin la preuve que Violette l'aime.

Dans le cas de Pantalon, Spinette emploie une autre stratégie. Soucieux de savoir ce que pense Silvia de son amour, il reçoit les instructions suivantes de Spinette:

> Attendez, doucement. Madame la Comtesse ne fait que quitter le deuil de son mari; la bienséance veut qu'elle ne paraisse pas trop empressée d'en prendre un second, ni d'écouter sitôt les sentiments que vous avez pour elle, encore moins de vous marquer ceux qu'elle a pour vous: mais pour vous soulager l'un et l'autre sans scandale, elle a fait habiller Marinette en homme, auquel elle va exprimer en badinant, ce qu'elle sent pour vous sérieusement; et elle vous prie d'en faire autant auprès de la Baronne, prétendant bien s'appliquer tout ce que vous lui direz de tendre et de galant. (II, 8)

Pantalon n'est pas très heureux de ce que Spinette lui propose: "Moi? que je fasse l'amour à la Baronne; qui est laide comme un diable . . . la mine seule de la Baronne m'ôtera l'appétit d'aimer"

(II, 8). En dépit de son dégoût initial, Pantalon se prête au stratagème et nous voyons qu'il réussit. Maintenant que toutes les stratégies ont porté fruit et que les couples se sont formés, Silvia commence à changer d'idée au sujet de Mario: "Il ne me plaît que trop et je me repens d'avoir été si vite avec lui." Elle ne veut plus accepter l'idée d'être "une épouse, une amante." Elle pense aux préliminaires, à la cérémonie ainsi qu'aux suites du mariage, à ses aspects négatifs. Elle craint de perdre son rang, sa liberté, sa santé et son enjouement. Après une discussion prolongée avec Spinette sur les avantages et les inconvénients du mariage, Silvia veut bien se marier à condition que Mario ne soit pas un mari jaloux:

> . . . plus je le vois, plus je sens qu'il est l'époux qu'il me faut. Une seule chose m'embarrasse; il aime avec excès, Spinette, il est Italien, je tremble qu'il ne soit jaloux. (II, 12)

Spinette, qui connaît bien la faiblesse de sa maîtresse, son humeur changeante et son inconstance, continue à la suivre avec patience. Elle a déjà dit à Mario: "Ignorez-vous que ce n'est qu'en cédant à ses caprices qu'on peut les surmonter? Un peu de patience, le quart d'heure de raison viendra" (II, 11). Elle a raison. L'inconstante Silvia qui craint que Mario soit jaloux, veut maintenant le mettre à l'épreuve et voir s'il l'est suffisamment. Pour cette épreuve, elle passera le reste de la journée avec Lélio. L'acte se termine par un divertissement dans lequel les acteurs, sauf Trivelin et Violette, sont déguisés en satyres et Ménades.

Le troisième acte développe toujours le thème de l'épreuve de l'amour en augmentant la jalousie des amoureux. Pendant que Silvia

est avec Lélio, Rosalba, qui croit que Silvia veut lui enlever son amant, va trouver Mario en pleurant pour lui demander son aide. Silvia se méprend, et lorsqu'elle voit cette scène de compassion entre Mario et Rosalba, elle devient furieusement jalouse. Ici, on voit mieux le caractère du personnage. Elle avait dit plus tôt au sujet de l'amour d'Arlequin et de Violette que la jalousie était pour les "petits gens." Elle se montre maintenant jalouse et elle l'avoue à Mario: "J'étais jalouse, oui, je l'étais; jouissez de mon aveu: mais je reçois votre justification avec une joie que je n'aurais jamais imaginée, ah, que je suis contente" (III, 3). Il est intéressant d'examiner le caractère de Silvia et de noter que son hésitation fait encore repousser le mariage de quelques années. La scène six du dernier acte, pleine de comique, est entre Arlequin et Violette. Arlequin entreprend la dernière partie de l'épreuve et donne quelques coups de bâton à Violette qui ne croit pas toujours qu'il l'aime. Une scène de cris s'ensuit et Violette crie encore plus fort quand Arlequin en petit-maître lui dit: "Hé, mais, tais-toi donc, il n'est pas besoin que tout le monde sache que je t'aime tant" (III, 6). Constatons que c'est un trait typique des petits-maîtres que de cacher leur amour pour leur maîtresse.

A la fin de la pièce, Silvia apprend que Mario est le même homme que sa tante lui avait proposé en Italie. Elle est heureuse d'avoir choisi Mario elle-même, alors que sa tante est "à trois cents lieues." L'acte se termine par un divertissement dans lequel tous les couples s'engagent et sont reçus dans l'Ordre du Thyrse.

Revenons à la structure de la pièce. Trivelin et Spinette ont les caractéristiques typiques du groupe valet/soubrette des comédies traditionnelles. Ils sont rusés et fins meneurs du jeu; ils conduisent toutes les intrigues. Spinette apparaît dans vingt-deux scènes sur trente-deux de la pièce et a le nombre le plus élevé de répliques, 205 sur 731. L'inconstance de Silvia est largement développée dans la pièce; elle apparaît dans dix-sept scènes et fait 201 répliques. Ces deux personnages tiennent plus de la moitié des répliques dans une pièce qui met en scène douze personnages (Appendice 2).

Greene remarque que L'Amante romanesque ou la capricieuse est une des sources de la première Surprise de l'amour de Marivaux.[4] Mario, tout comme Lelio dans La Surprise de l'amour, est aux prises avec une femme qui a une aversion générale envers les hommes. Autreau se montre très original dans la construction de sa pièce, qui possède, en plus du caractère traditionnellement gai du Théâtre Italien, une profondeur psychologique. Le conflit de la pièce est la lutte intérieure de Silvia contre ses émotions. L'auteur nous conduit à voir ces conflits résolus; Silvia accepte finalement le mariage lorsqu'elle est psychologiquement et émotionnellement prête. Autreau et Marivaux dépeignent tous deux des héroïnes qu'une expérience maritale malheureuse a rendu méprisantes à l'égard des hommes. Aucune des deux héroïnes n'exprime du regret après la mort de son mari. Cependant, l'héroïne de Marivaux n'a ni les caprices ni l'esprit romanesque de Silvia.

Autreau se distingue également par son ingéniosité dans la construction d'intrigues mineures. Elles se rattachent toutes à

l'intrigue principale et augmentent l'intérêt de la pièce. Les scènes sont construites et mènent au dénouement de façon très brillante.

L'action de la pièce se passe dans le caractère du personnage principal et ne dépend ni de circonstances ni d'obstacles extérieurs. C'est rendre justice à Autreau que de souligner que L'Amante romanesque est la première comédie du temps où l'action principale se développe dans un contexte purement psychologique. L'élément romanesque du caractère de Silvia, son aversion pour le mariage et sa méfiance à l'égard de tout prétendant, constituent un conflit dramatique de premier ordre.

A l'instar d'Autreau, des dramaturges de l'époque commencent à écrire des pièces dont le problème n'est plus la volonté d'un père autoritaire, mais bien souvent un sentiment ou un préjugé du jeune lui-même. Le Préjugé vaincu (1746) de Marivaux, La Fête interrompue ou le rival de lui-même (1746) de La Chaussée sont des comédies dans ce genre.

Autreau n'a pas seulement influencé Marivaux avec son Amante romanesque mais aussi un bon nombre d'auteurs comiques du dix-neuvième siècle, comme nous l'avons déjà mentionné au Chapitre II. Les thèmes de l'univers dominé par des lois masculines, de la révolte de la femme et de la vengeance que cette dernière cherche à prendre sur l'homme deviennent des thèmes communs dans les oeuvres littéraires du dix-neuvième siècle.

Il faut noter qu'Autreau à titre d'auteur comique a su conserver le bon ton dans sa pièce. Il ne fait pas de plaisanteries sur

les femmes, sur l'amour ou sur le mariage qui sont caractéristiques du Théâtre Italien où ces thèmes étaient généralement une source de satire et de farce. La comédie d'Autreau traite sérieusement les thèmes de l'amour et du mariage et avec beaucoup de réflexion. A ce titre, cet auteur partage avec Marivaux un domaine commun. Paul Chaponnière commente ainsi la parenté qui existe entre L'Amante romanesque d'Autreau et la comédie de Marivaux:

> Par sa donnée, et la façon dont elle est traitée, par son style alambiqué et quintessencié, mais doux, poli, savamment façonné, L'Amante romanesque offre le premier modèle des Surprises de l'amour; la forme des comédies de Marivaux est trouvée.[5]

Bien que Marivaux soit un auteur beaucoup plus connu qu'Autreau, ce n'est que justice que de reconnaître l'influence que celui-ci a eu sur ce grand auteur. Valentini Brady, à cet égard, a porté trop loin son jugement sur les emprunts de Marivaux à ses prédécesseurs et contemporains en affirmant:

> Although some intervening post-Molière playwrights such as Autreau did take some hesitant steps along the paths leading to Marivaux, his most characteristic achievements are his and his alone: a fluid, developmental psychology devoted primarily to the subtle study of women and of birth, various stages of development, and avowal of love.[6]

Les pièces d'Autreau que les Italiens ont montées au début du siècle ne sont certainement pas de caractère hésitant. Elles ont fait de lui le premier auteur français à écrire des comédies de bon ton pendant la période critique que le Nouveau Théâtre Italien a vécue en France. Elles sont plutôt dynamiques, et le succès de ses pièces a ouvert à d'autres contemporains la possibilité d'écrire pour le nouveau théâtre. Marivaux, entre autres, suivit son exemple.

L'énoncé de T.S. Eliot est à cet égard des plus appropriés à citer ici:

> No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison among the dead.[7]

LES AMANTS IGNORANTS

Cette pièce, considérée par les critiques comme la source principale d'Arlequin poli par l'amour de Marivaux, est une autre pièce par Autreau dont la structure se conforme à la Formule (Annexe 3). Dans la pièce, Mario, amoureux de Fatime, veut absolument l'épouser. Pantalon, son père, constitue un obstacle à cet amour et à leur mariage. Quand il découvre le dessein de son fils, il envoie Fatime à son jardinier et concierge, Bertoldo, pour la faire travailler au jardin et lui faire bien brunir le teint au soleil, afin d'en dégoûter son fils, en cas qu'il la retrouve.

Afin d'établir une communication entre les amoureux, Trivelin se sert d'Arlequin qui peut s'approcher de Fatime sans conséquence. En valet typique, Trivelin ne rendra pas service aux amants sans récompense. Dans la scène 4 du premier acte, il soupèse les mérites possibles de ses services dans cette affaire:

> Examinons un peu nos intérêts. Si Mario épouse Fatime, il l'emmènera pour toujours à Venise; et si Pantalon découvre que j'ai servi son fils dans cette affaire, c'est un homme riche et vindicatif; cela ne vaut rien. Si au contraire, elle épousait ici quelque paysan, voilà une pratique de plus pour moi dans le Village. Une poulette égrillarde et capricieuse, qui cherche un mari

bête: que fait-on si l'on n'en pourrait point croquer pied ou aile? Oui, un paysan est mieux son fait et le mien. . . . (I, 4)

Remarquons que Fatime a déjà confié à Trivelin qu'elle aime Mario, pourtant qu'elle préférerait avoir un paysan pour mari, vu qu'elle se croit esclave tandis que Mario est riche et de qualité. Elle nous indique qu'elle est plus heureuse au village et, afin de continuer de l'être, elle ne doit se marier "qu'en bonne et franche paysannerie" (I, 3). Bien lucide dans l'analyse de sa situation sociale, elle précise néanmoins qu'elle donnerait plus de considération à Mario si ce dernier venait la voir en personne.

La scène cinq nous présente Arlequin, le vrai héros de la pièce. Trivelin, afin d'obtenir les services d'Arlequin, doit lui promettre un cadeau pour Nina, sa bien aimée. Une scène très comique se présente quand Arlequin, qui n'écoutait pas ce que disait Trivelin au début, se réveille tout à coup en entendant dire "A Nina." Dans une extrême agitation, Arlequin ne peut comprendre le message qui lui a été donné:

Trivelin: Or ça, la Signora Fatime va venir ici te donner une lettre que tu m'apporteras, et je te donnerai de quoi faire demain à la Foire un joli présent à Nina, m'entends-tu?
Arlequin: A Nina?
Trivelin: Oui.
Arlequin: Un présent?
Trivelin: Oui, un présent qui la rendra encore plus belle.
Arlequin: La Signora Fatime me donnera le présent?
Trivelin: Non, elle te donnera une lettre que tu m'apporteras; et je te donnerai le présent, moi, que tu donneras à Nina.
Arlequin: Oui, je donnerai la lettre à Nina.
Trivelin: Eh non; je vois bien que tu n'entends que Nina dans tout ceci. Demeure ici seulement; la Signora Fatime y va venir, qui t'expliquera le reste.

Arlequin: Oui, j'attendrai ici Nina; car elle m'a promis d'y venir.
Trivelin: Reste-là, cela suffit. (I, 5)

La scène six nous prépare à la rencontre d'Arlequin et de Nina. Arlequin, seul sur la scène, montre beaucoup d'impatience en attendant Nina. Cherchant à passer le temps, il se met à jouer avec un bilboquet, mais après une seconde réflexion, il rejette ce jeu parce qu'il croit que "Cela n'est bon qu'à amuser des petits-maîtres." La fin de la scène nous fait voir un Arlequin désespéré qui s'exprime ainsi:

> Ah, malheureux que je suis, je meurs d'impatience. Je suis mort. Me voilà enterré. (I, 6)

Il se couche et fait le mort jusqu'au moment où il entend la voix de Nina qui le ressuscite.

A partir de ce moment, le reste de l'acte premier se concentre sur la naissance de l'amour innocent d'Arlequin et de Nina. La présence de Fatime et de Mario n'est nécessaire que dans la mesure où elle sert à développer les entretiens amoureux entre "les amants ignorants." Ces scènes sont hautement comiques aussi bien que significatives dans la transformation d'Arlequin. Brady note:

> We witness here [Les Amants ignorants] the first real evolution of the awkward Arlequin towards an Arlequin naïve and almost moving as he becomes sensitive through love. The same transformation of this character will be seen in Marivaux's Arlequin poli par l'amour, where the change is more obvious, as we are presented at first with a real Arlequin of the Commedia, only interested in sleep and food, clumsy and unintelligent.[8]

Lorsqu'Arlequin rencontre Nina, il lui demande des baisers et des étreintes. Mais, Nina ne pense pas qu'il soit bien pour les garçons et les filles de s'embrasser et de s'étreindre "parce qu'on

dit que l'honneur ne peut la permettre." Une scène comique s'ensuit:

Arlequin: Je n'entends parler que de cet honneur: qui est-il donc, l'honneur? apprends-le-moi.
Nina: Eh mais, je te le demande à toi-même.
Arlequin: Mais tu as plus d'esprit que moi; car tu sais lire; et je ne le sais pas moi; c'est à toi à me dire qui est l'honneur.
Nina: Je n'en sais pourtant rien. Mon père vient parfois me sermonner sur cet honneur. Il ne fait que me dire que je le garde, que je le garde, que je le garde, et il ne me dit point ce que c'est. Le moyen de le garder? (I, 8)

En dépit de sa naïveté, Arlequin a parfois des raisonnements logiques:

Arlequin: Ton père a tort; mais par curiosité, raisonnons un peu là-dessus. Il me souvient que ma grand-mère me disait que l'honneur était une chose plus précieuse que l'or, les diamants, les passements de soie; si cela est, ce n'est donc pas affaire à nous autres paysans d'avoir de l'honneur; il y aurait trop de vanité. (I, 8)

Il réussit à convaincre Nina qu'ils ne doivent pas se préoccuper de l'honneur et demande si elle peut lui embrasser le petit bout de ses doigts. Les deux ingénus ressentent alors de fortes sensations en se touchant et croient avoir attrapé quelque étrange maladie:

Arlequin: Cette maladie-là est bouffonne.
Nina: Oui elle est drôle, mais je crois que c'est toi qui me l'as donnée; car je ne sens point cela avec les autres; il n'y a qu'avec toi que ça me prend.
Arlequin: Mais, Cara Nina, je te demande pardon, elle vient de toi, car quand je touche seulement ton fichu, aussi-tôt, toc, toc, toc.
Nina: Est-il possible? eh bien, malgré ça je ne laisse pas d'être bien-aise quand je te vois.
Arlequin: Et moi, j'aime mieux te voir qu'un plat de macarons. (I, 8)

Ignorante de ce qu'elle sent, Nina soupçonne qu'on leur a jeté quelque sort, "car on dit qu'il y a de méchants bergers qui font comme ça de la sorcellerie." A ce moment, Fatime, qui a écouté Nina et Arlequin en cachette et qui trouve difficile à croire qu'à leur âge, ils conservent encore tant d'ignorance, leur apprend que leur "maladie est ce qu'on appelle l'amour," et leur explique ce qu'est l'amour et comment il fonctionne:

Fatime: L'amour est une maladie de l'âme qui fait la santé du corps, qui rend le teint plus vif, les yeux plus doux et plus brillants, le sang plus fluide, qui adoucit l'âcreté des humeurs et ranimant les esprits, répand en nous une force toute nouvelle.

Arlequin: Cela est vrai, quelquefois il me semble que je suis tout autre.

Fatime: Cette maladie nous prend ordinairement dans la jeunesse, comme la rougeolle ou la petite vérole, avec cette différence que l'on peut échapper de celles-ci toute sa vie, mais que la première n'a jamais épargné personne.

Nina: Ce n'est donc pas notre faute si je l'avais?

Arlequin: Certo. Et ce mal-là vous a-t-il pris?

Fatime: S'il ne m'a pris, je l'attends; car il vient plutôt ou plus tard, selon la différence des tempéramens.

Nina: Il y a déjà longtemps que ça nous tient, il faut que j'aie le tempérament hâtif.

Fatime: Tant mieux pour vous. L'amour est une colique du coeur qui le gonfle, et lui donne des tranchées; qui envoie une fièvre à l'imagination, avec des transports au cerveau; qui répand des éblouissements sur la vue et fait voir un objet tout autrement que les autres ne le voient. . . . (I, 8)

Nina s'avoue soulagée par ces paroles, mais la promesse d'une guérison par Silvia l'amène à répliquer: "Oh! madame, je ne veux pas être guérie tout-à-fait, au moins" (I, 8).

Dans la scène neuf, Fatime obtient d'Arlequin qu'il remette une lettre à Mario. Elle le renseigne surtout sur le vocabulaire qui

touche l'amour et lui dit également d'observer l'effet que la lettre produira chez Mario.

Entre-temps, pendant l'absence d'Arlequin, Fatime conseille à Nina le mariage comme remède pour guérir l'amour. Cette dernière le refuse parce que le mariage guérit très tôt. Fatime insinue alors que l'abstinence guérit plus lentement et lorsque Nina comprend que l'abstinence n'est pas un drogue mais un régime qui implique qu'elle doit cesser de voir Arlequin, elle s'exprime:

> Ah, ne plus voir Arlequin! Tenez, mademoiselle, ce remède là me ferait encore plutôt mourir que la maladie. (I, 11)

Dans la scène douze, nous constatons que la stratégie de Trivelin aidée par Arlequin a réussi. La scène se déroule entre Mario et Fatime tout en mettant en relief le développement de l'amour naïf d'Arlequin et de Nina. Arlequin observe la scène de rendez-vous entre Mario et Fatime et est convaincu que Mario est guéri de sa maladie:

> Arlequin: Il est guéri: courage, nous allons guérir aussi. Le mystère, le rendez-vous, les faveurs honnêtes, baiser la lettre. . . . A propos, où trouverai-je une lettre? Ha, voilà Trivelin. . . . N'as tu pas sur toi une lettre? (I, 13)

Une scène très comique s'ensuit quand Arlequin cherche une lettre ou un morceau de papier quelconque qu'il puisse donner à Nina. Il emprunte à Trivelin une lettre que ce dernier a reçue d'un de ses malades qui est constipé. Il demande même à Trivelin d'aller remettre la lettre à Nina.

En vrai Arlequin, il copie burlesquement les expressions d'amour que Mario fait à Fatime. Il répète ces expressions sans les comprendre

à Nina qui ne peut comprendre non plus ce que Arlequin lui dit. Elle croit qu'il se moque d'elle et n'accepte pas que ces expressions soient des remèdes pour soulager l'amour.

Le premier acte termine par un divertissement. Pantalon arrive très content de voir ses vendanges en bon état. Il est heureux d'apprendre également que Fatime veut bien Arlequin pour mari, ce qui lui donne un grand soulagement. Il rassemble toute la famille et les jeunes filles du village pour danser, chanter et se réjouir.

L'acte deux s'ouvre sur un monologue de Violette qui est jalouse de voir que son mari veut profiter de ses plans pour Mario pour avoir une relation plus intime avec Argentine. Elle soupçonne également Fatime qu'elle trouve bien éveillée. L'entretien entre Nina et sa soeur (scène deux) montre une Nina trop naïve alors que sa soeur possède beaucoup d'esprit. Contrairement à sa soeur, Gianette ne se fait pas d'illusion sur les réalités de la vie. Elle ajoute à coup sûr beaucoup d'humour et de saveur à la pièce, mais au détriment du naturel. Nina s'étonne constamment que sa soeur soit si bien informée alors qu'elle-même est restée si ignorante. Cette trop grande disparité est peu vraisemblable.

Dans la scène quatre, Fatime sollicite l'aide de Trivelin dans son projet de faire d'Arlequin son mari. Dans l'espoir de se rapprocher d'Argentine, grâce à Fatime, Trivelin accepte de l'aider. Violette qui surprend la conversation de ces derniers menace d'avertir Mario du projet de son mari et Fatime. La scène termine par la promesse que Trivelin fait à Violette de lui être toujours fidèle.

La scène six nous présente Fatime qui fait l'analyse de sa situation. Elle souligne que même si elle aime Mario, elle ne veut point de mariage clandestin. Considérant qu'il est de son devoir de ne pas contrarier Pantalon dans son choix d'époux, elle décide qu'Arlequin est plus convenable pour elle. Sous prétexte d'instruire Arlequin des cérémonies du mariage, elle l'épousera elle-même. Malheureusement, Violette a déjà révélé à Mario la nature du rôle joué par son mari dans cette affaire et Mario décide de profiter de l'ignorance d'Arlequin pour dégoûter ce dernier du mariage:

Mario: Eh, mon pauvre garçon, ce remède-là est le pire de tous. Il est vrai qu'il empoisonne l'amour, qu'il le tue et l'anéantit dans le coeur; mais c'est pour y faire naître en sa place les dégoûts ou la jalousie, qui sont des maux mille fois plus cruels.

Arlequin: Les dégoûts! Qu'est-ce que les dégoûts?

Mario: C'est un changement total qui se fait dans le coeur et dans les yeux d'un mari. Par exemple, le plaisir que tu sens à présent à voir Nina, se changerait en un ennui mortel de la voir toujours. Tes yeux qui aperçoivent en elle des beautés plus qu'elle n'en a peut-être n'y verraient pas alors celles-mêmes qu'elle pourra conserver. Elle te paraîtra à la fin la plus insipide de toutes les femmes.

Arlequin: Non, cela n'est pas possible, Nina me paraîtra toujours belle assurément.

Mario: Hé bien, si elle te le paraissait encore; ce ne serait que par le secours de la jalousie qui ne réveillerait ton amour, que pour t'en faire un poison. Tu craindras à tout moment qu'on ne t'enlève son coeur. Les moindres apparences confirmeront tes soupçons. Tu deviendras fou, et fou furieux.

Arlequin: Ohimé! furieux?

Mario: Oui, tu voudras battre et assomer tous ceux qui approcheront de ta femme: voilà le remède que Fatime te prépare.

Arlequin: Oui, c'est là son remède? et moi je m'en servirai point. Je veux bien essayer de la noce avec elle, et après cela, zeste, je m'enfuirai.

Mario: Mais il ne sera plus temps, tu seras pris. Car c'est tout de bon que Fatime veut t'épouser, parce que ton père est riche, et qu'elle n'est qu'une pauvre esclave. Viens avec moi, je vais te mener au jardin que Trivelin a là-bas sur le rivage. Violette nous y attend, avec une collation qui vaudra mieux que la noce. Et de là je te mènerai à un médecin qui a les meilleurs secrets du monde pour notre maladie.

Arlequin: Fatime dit qu'elle ne veut que m'instruire, et que j'épouserai Nina ensuite.

Mario: Je te dis que ce n'est qu'une fourberie pour te séparer de Nina tout-à-fait. (II, 8)

Arlequin apprend de Nina le projet de la marier à Balordino, un vieil ami de Lelio. Mis en fureur, Arlequin commence à battre Balordino dans une scène très comique:

Balordino: Je suis le plus content de tous les hommes, j'ai obtenu Nina pour femme. Le Seigneur Pantalon et tous les parents vont s'assembler ici pour signer le contrat. J'aurai une femme jeune, jolie, que j'aime comme un fou. Oh! que nous verrons bien-tôt des fruits de notre mariage.

Arlequin: (Vient en secret et le rosse.) Tiens, en voilà des fruits de ton mariage.

Balordino: (Fuit en criant.) A l'aide, au meurtre, aïuto, aïuto. (II, 10)

La scène douze de cet acte est une scène de reconnaissance. Lelio reconnaît en Fatime sa fille qu'il croyait morte grâce à l'amulette traditionnelle que sa mère lui avait laissée. Cette reconnaissance met fin à l'obstacle qu'avait Flaminia de se marier avec Mario. C'est également une scène d'aveux. Balordino avoue que Flaminia, enfant, lui avait été arrachée des bras alors qu'il la promenait un jour de fête. Il a menti à Lelio en disant qu'elle était morte parce qu'il craignait le reproche de n'en avoir pas eu assez de soin et parce qu'il a cru que Lelio serait moins affligé de la croire morte que de la savoir esclave et musulmane.

Les trois dernières scènes de l'acte traitent de l'invasion des Turcs et de la manière dont Flaminia avait déjoué leur projet. Cette partie de la pièce nous semble assez étrangère à l'intrigue principale. Nous constatons que l'auteur emprunte cette partie de sa pièce au Bourgeois Gentilhomme de Molière. Les scènes ci-dessus mentionnées où Barbanera et ses compagnons sont dupés par Flaminia et faits prisonniers servent de divertissement à la fin du second acte. Autreau a sans doute imité la fameuse cérémonie turque qui conclut le quatrième acte de la pièce de Molière; il utilise le même sorte de dialecte des Etats barbaresques que son prédécesseur.

Cependant, l'auteur admet avoir emprunté l'idée de sa pièce à Daphnis et Chloé.

Le troisième acte remet en relief Arlequin et Nina dont l'ignorance en amour est l'intérêt majeur de la pièce. La première scène de cet acte se déroule entre Flaminia et son père, Lelio. Ce dernier voudrait que sa fille se marie aussitôt que possible, mais Flaminia n'est pas du même avis:

> Lelio: Eh bien, ton roman, tes aventures, ta comédie, voilà tout fini par ta reconnaissance et bien tôt par ton mariage.
> Flaminia: Non, mon père, s'il vous plaît, le dénouement est plus loin que vous ne pensez.
> Lelio: Pourquoi donc?
> Flaminia: Parce que je me suis fait un devoir de ne me point marier qu'après qu'Arlequin et Nina le seront; ils sont les vrais héros de la pièce. (III, 1)

Le reste de l'acte se concentre encore sur Arlequin et Nina. Arlequin ne veut plus se marier car il trouve que les gens mariés ne sont pas toujours heureux. Lelio tente de les convaincre de se

marier en leur démontrant pourquoi ils feraient un bon ménage:

> Lelio: . . . Croyez-moi, mes enfants, vous êtes tous deux de même condition, de même humeur, d'esprit pareil, et surtout d'âge proportionné, vous avez tout ce qu'il faut pour faire bon ménage. (III, 4)

Arlequin n'est pas convaincu; le mauvais ménage de Bertoldo et d'Argentine le dégoûte du mariage. Est-ce possible que la cause du problème de ce couple puisse être leur âge disproportionné? D'autre part, la scène de la dispute (scène cinq) entre Trivelin et sa femme Violette, tous les deux jeunes, effraie Arlequin et Nina de nouveau. Nina décide que plutôt que de se marier, elle se jetterait "la tête la première dans le puits" (III, 6), alors qu'Arlequin décide que plutôt que de se marier, il se noierait "dans la cave où l'on met le vin" (III, 6). Pantalon et Lelio, ainsi que Flaminia, leur offrent de l'argent et des présents pour leur mariage mais les deux amoureux ne souhaitent guère ces offres.

La stratégie de Mario a très bien réussi. Constatant qu'il n'y a plus d'obstacle à son mariage avec Flaminia, Mario se met alors à convaincre les innocents amants que seul le mariage peut guérir leur maladie. Pour leur prouver que le mariage est bon, il se mariera avec Flaminia. L'exemple échauffe; Nina est prête à s'aventurer dans le mariage. Quant à Arlequin, il demande à Mario l'autre remède qu'il avait promis. Une scène de ballet termine la pièce. Flaminia/Mario; Violette/Trivelin; Argentine/Bertoldo et Nina/Arlequin en couples chantent chacun une situation soit pour encourager ou décourager le mariage.

L'intrigue de cette pièce est compliquée dans tous ses détails, masquant ainsi son véritable centre d'intérêt. Le vrai sujet de la

comédie n'est pas l'histoire de Mario et de Fatime: comme le dit Fatime elle-même, Arlequin et Nina en sont les vrais héros.

Le thème central de la pièce, la naissance de l'amour est très vieux et a été originellement traité dans Daphnis et Chloé. L'auteur avoue franchement avoir emprunté son idée à Daphnis et Chloé mais Longus ne s'est embarrassé ni de péripeties secondaires ni d'un cadre en fait étranger à l'essence de la pièce. Il a laissé son thème se développer librement, atteignant ainsi à une simplicité pleinement en harmonie avec l'innocence des jeunes gens. Autreau réussit à reproduire dans quelques scènes isolées un charme très proche de la grâce de l'oeuvre de Longus. Nous sommes cependant obligés de reconnaître qu'il a quelque peu gâché cette atmosphère délicieux par l'attirail romanesque de l'histoire de Fatime et par plusieurs scènes aux plaisanteries quelque peu crues. S'il avait omis l'histoire de Mario et de Fatime aussi bien que quelques-unes de ces scènes aux plaisanteries, il aurait probablement obtenu plus de succès.

Cette pièce, si l'on en juge seulement par l'agencement et le développement de son intrigue est certainement l'une des meilleures pièces d'Autreau. Il est presque impossible d'en faire le résumé et de donner en même temps au lecteur une idée juste de la façon dont le dramaturge a conduit son intrigue. Faisant de l'innocence d'Arlequin et de Nina son thème central, Autreau a su constamment garder cet élément au premier plan. L'habileté avec laquelle il a inséré dans la pièce une foule de détails et d'intrigues secondaires met clairement en évidence les capacités techniques peu communes du

dramaturge. Un peu plus de vraisemblance dans quelques détails, la suppression de certains éléments un peu crus et quelques personnages cosmétiques (Appendice 3) auraient fait de cette pièce une oeuvre pour toujours.

Les Amants ignorants ont inspiré une des pièces maîtresses de Marivaux, Arlequin poli par l'amour. Les actes deux et quatre de cette dernière pièce sont redevables à la pièce d'Autreau. Cet auteur est également le premier à porter sur scène un Arlequin transformé par l'amour comme le note Brady.[9]

Les Amants ignorants sont une variation de la Formule. Ce n'est pas la F pure dans la mesure où il n'y a aucun obstacle extérieur ou intérieur qui sépare les deux protagonistes de la pièce, Nina et Arlequin. Leur problème est surtout l'ignorance. Il est également psychologique. Leur peur du mariage ne résulte ni du stratagème employé par Mario pour déjouer le projet de Fatime de se marier avec Arlequin, ni au mécontentement qui semble régner au sein des couples mariés. Leur peur est réellement causée par leur disposition psychologique. Ils sont même méfiants de l'argent et des présents offerts pour qu'ils se marient. Aucune force externe ne les atteint. Ils s'aiment, jouent et expriment l'amour sans vraiment savoir ce que c'est. Par contre, l'autre intrigue secondaire est construite selon le modèle de la Formule. Pantalon est représentatif des vieux et il est l'obstacle à l'union de Mario et de Fatime.

Trivelin et Argentine qui aident à la réunion de Mario et Fatime représentent le groupe valet/soubrette. Les deux, aidés par Arlequin, arrangent la rencontre des amoureux après une longue

séparation. De manière inattendue, l'intrigue se transforme et libère les protagonistes de toute responsabilité. La scène de reconnaissance éclaire toute l'obscurité qui entoure la naissance de Flaminia et enlève tout obstacle à l'heureuse fin du mariage de Mario et de Flaminia. L'histoire de Flaminia contribue à accroître l'intérêt pour l'histoire d'Arlequin et de Nina.

On pourrait dire qu'Autreau a écrit deux pièces en une et qu'il les a soigneusement soudées. Il n'a pas seulement utilisé ce qu'il a emprunté à Daphnis et Chloé, il a beaucoup développé l'idée maîtresse qu'il a empruntée. Les événements qui surviennent tous les jours au sein de sa société n'ont pas échappé à ses observations. Dans la scène six du premier acte, il expose les caractères des petits-maîtres. Nous remarquons également que Fatime ne veut pas d'un mariage qui ne soit pas autorisé par Pantalon (II, 6). Cette pratique d'approbation du mariage par les parents a survécu longtemps. Elle était la règle depuis le seizième siècle comme la littérature nous le révèle. Nous constatons aussi que Pantalon trouve beaucoup de "vertu et de resolution" chez Fatime mais ne permettrait pas à Mario de l'épouser parce qu'il la croit d'une condition moins proportionnée à celle de son fils. Autreau reproduit l'intérêt qu'a cette société de mettre l'argent avant toute autre valeur.

Nous ne terminerons pas cette analyse sans remarquer le grand sens d'humour de l'auteur. Sa plume semble produire tant d'effets comiques qui dépassent les normes caractéristiques du Théâtre Italien du temps. Il parvient à ces effets comiques par la répétition des mots et des phrases, par la peinture des situations, par

l'emploi des comparaisons, des malentendus, du langage parfois trop populaire, par des expressions inventées et par sa peinture des moeurs. En dépit de la profusion des scènes comiques, Autreau maintient un équilibre entre l'émotion, les effets comiques et l'observation des moeurs de son époque.

Comme dans ses autres pièces, Autreau développe une certaine philosophie dans sa peinture de l'amour. Il considère l'amour noble; à la fois un bonheur et une beauté. L'amour dans la pièce conduit au "mystère." Les sentiments qui se développent lorsqu'Arlequin et Nina sont ensemble et même lorsqu'ils sont séparés sont indépendants de leur contrôle. Ils n'éprouvent jamais les mêmes sentiments ailleurs; ils leur viennent spontanément et miraculeusement. Pour Autreau, les querelles, les inquiétudes, les tourments ne détruisent pas l'amour, ils en sont tous favorables.

LA FILLE INQUIETE OU LE BESOIN D'AIMER

La Fille inquiète ou le besoin d'aimer est la cinquième pièce d'Autreau, mais, pour la structure dramatique et la technique de présentation, nous la traitons en quatrième lieu.

Cette pièce compte parmi les meilleures oeuvres théâtrales de l'auteur du point de vue de la technique dramatique. Commentant la structure de la pièce, Greene écrit:

> . . . the comedy of the birth of love presented on the stage as a long drawn out affair, in a context of F, was first done by Autreau in this play. In Marivaux, we find on the contrary, the sudden chemistry of the surprise of love and go on from there.[10]

De même que dans des pièces antérieures, on retrouve dans la présente pièce le thème de l'amour et tout particulièrement celui de la naissance de l'amour. Xavier de Courville écrit sur ce sujet dans ces termes:

> Autreau, qui a montré le chemin à Marivaux semble écrire à son école, en 1723, La Fille inquiète ou le besoin d'aimer, comédie mêlée encore de divertissements brillants et d'intrigues touffues mais qui peint la naissance de l'amour au coeur d'une Silvia mélancolique et laisse au philosophe Lélio, le soin de la guérir.[11]

On retrouve dans la pièce les trois niveaux de caractères de la Formule (Annexe 4). Le type du Vieux est représenté par Pantalon, père de Silvia. Tout au long de la pièce, l'auteur le campe soigneusement. C'est un avare plus occupé de son argent qu'il ne l'est de sa fille à qui il n'accorde pas la moindre liberté. Comme beaucoup de vieillards de son époque, il est aussi maniaque de sa santé; il a un médecin qui le soigne regulièrement et qui est en fait devenu son ami. Pantalon méprise les gens qui n'ont pas de fortune et leur fait des remarques désagréables:

> Lisette: Vous me faites perdre l'occasion de Monsieur Trivelin qui me recherche, garçon d'esprit et qui se poussera. . . .
> Pantalon: La belle fortune que d'épouser le valet de chambre du médecin Lanternon.
> Lisette: Dites son élève et qui sera bientôt médecin lui-même, cela vaut bien un mal. . . .
> Pantalon: Lui, médecin! Trop heureux s'il peut parvenir un jour à être concierge de Saint-Côme, comme était défunt son père. (I, 1)

Nous apprenons qu'il veut profiter de la jeunesse de Lisette. Il lui promet de l'épouser, mais elle est suffisamment lucide pour se rendre compte de la futilité de cette proposition, surtout quand Pantalon ajoute qu'il l'épousera quand il aura marié sa fille. Nous

savons qu'il ne laissera jamais sa fille se marier à moins qu'une forte contrainte l'y oblige. Lisette a compris le message car elle réplique:

> Oh! voilà de quoi vous leurrez vos jeunes gouvernantes, vous autres rusés barbons. Et quand la marierez-vous? Aux Calendes Grecques? Et qui vous empêche de la marier? Manque-t-elle de beauté, ni de bien et n'est-elle pas en âge de l'être? (I, 1)

L'auteur poursuit sa peinture de Pantalon en nous renseignant qu'il contrôle même le genre de livres que lit sa fille. Seuls lui sont permis des livres de philosophie ou de morale. Quant à la musique, Silvia peut jouer tous genres, à l'exception des Cantates et des Opéras parce que les paroles en sont trop tendres et il craint qu'elles lui inspirent des amours. Avec une mentalité si fermée, Pantalon se présente bien typique.

L'auteur doit donc lui faire faire un pas en avant afin de préparer le terrain des intrigues. Pantalon subit donc une évolution dans son caractère quand il engage un maître de philosophie pour Silvia qui n'a jamais eu aucune relation avec un individu du sexe opposé. Néanmoins, Pantalon semble être conscient du risque couru, car il précise:

> Lisette: Ah! plus un maître encore, passe, c'est quelque chose de plus qu'un livre. Je m'étonne bien que vous ayez fait l'effort de lui accorder cela.
> Pantalon: J'en sais les conséquences: mais je prétends y avoir l'oeil. (I, 1)

La sévérité de Pantalon ne se limite pas seulement à sa fille. Nous apprenons qu'il ne voudrait autoriser le fils de son vigneron qui se marie à se servir de ses salons pour danser à moins que seules des filles soient invitées. Nous verrons également qu'il n'est pas un ami sûr, il n'a pas tenu promesse au Docteur Lanternon.

L'auteur nous présente par sa peinture de Pantalon un père bourgeois type du dix-huitième siècle. Le conservatisme de ce personnage augmente le comique de la pièce. La scène quatre de l'acte deux est bien typique de l'aspect comique du caractère de ce personnage. Nous citerons une plus grande partie du texte:

Silvia: Monsieur vous riez peut-être en secret de voir une fille se croire capable d'apprendre la philosophie. Je vous avoue que ce qui cause mon erreur est un petit livre que j'ai lu, dans lequel un homme du monde fait entendre à une femme tout l'arrangement de l'univers et moi-même par la seule lecture, je l'ai conçu avec beaucoup de facilité que je n'ai fait le jeu des échets.

Lelio: La philosophie n'est pas hors de votre portée, mademoiselle. Vous lui faites même beaucoup d'honneur de la préférer aux plaisirs que pourraient vous donner votre jeunesse.

Pantalon: Monsieur, point de discours inutiles, venons au fait, je suis pressé.

Lelio: J'obéis. Je vais donc, mademoiselle, avant que de vous faire entrer plus avant dans la philosophie, vous donner quelques teintures des mathématiques, selon le conseil de Platon et de l'école d'Athènes.

Pantalon: Des mathématiques? qu'est-ce que ces drôleries-là? par où commencent-elles?

Lelio: Par l'arithmétique.

Pantalon: Par l'arithmétique! oh, oh, diable! C'est donc une belle chose que la philosophie! quand j'ai appris la finance, je ne commençai pas autrement. Me voilà philosophe plus que je ne pensais; oh je lui enseignerai bien cela moi, et de là où la menerons-nous?

Lelio: Aux éléments de géométrie, ensuite à l'algèbre et enfin au calcul sur les infiniments petits.

Silvia: Ceci commence à me paraître plus embarrassant que le petit livre.

Lisette: Et à moi aussi. Les infiniments petits! ho que cela est vétilleux! Ce n'est point là ce qu'il nous faut.

Lelio: Hé bien, pour abréger, passons tout cela, ne nous arrêtons pas même à la logique. Voilà un petit livre, dans lequel vous pourrez l'apprendre toute seule.

Pantalon: Oui, oui, prend le livre et l'apprends par coeur.
Lelio: Passons donc à la physique.
Pantalon: Qu'est-ce que cette Frisique?
Lelio: C'est la connaissance des choses naturelles par leurs causes et par leurs effets.
Pantalon: La connaissance des choses naturelles? il me semble que cette Frisique-là n'est pas bonne pour une fille?
Lelio: Mais Monsieur, la physique est fort étendue, et à plusieurs parties; mademoiselle en peut choisir quelqu'une qui lui convienne, et qui soit de son goût.
Pantalon: Laquelle, par exemple? voyons, nommez-nous-en quelques-unes?
Lelio: Mademoiselle ne veut pas apprendre la médecine, la botanique, l'anatomie?
Pantalon: L'anatomie! si donc, ô la vilaine chose que cette Frisique-là!
Lelio: Encore moins la méchanique, l'optique, la Dioptrique, la Catoptrique. . . .
Lisette: Miséricorde! je crois que ce sont-là des mots de grimoire; ah! Monsieur, les noms seulement doivent lui faire peur; je ne sais comment on peut les prononcer sans s'étrangler.
Lelio: Laissons donc la physique, et venons à la morale.
Pantalon: C'est bien dit; car c'est une belle chose que de la morale! qu'est-ce qu'elle enseigne cette morale?
Lelio: Son nom l'indique, elle enseigne à régler les moeurs.
Pantalon: Bon, bon, commencez vitement, et donnez-lui de bonnes moeurs, afin qu'elle soit bien obéissante à son père. (II, 4)

Nous trouvons aussi comique la scène où Pantalon diffère l'ordonnance prescrite par son docteur afin d'écouter la leçon de morale donnée par le Philosophe Lelio. La définition de la Morale n'aurait pu être plus agréable à Pantalon qui déclare à la fin: "Voilà une science véritable."

Très révélatrices également sont les scènes où il menace de poignarder le Philosophe Lelio pour avoir fait des avances à sa fille (III, 4-6) et dirige les mêmes menaces à Trivelin pour lui envoyer

"un philosophe maudit." Du point de vue de la structure ce personnage clé constitue l'obstacle du conflit dramatique de la pièce et l'auteur met en relief sa présence dans la pièce (Appendice 4).

Le docteur est un autre personnage dans la catégorie des vieux, mais, à l'encontre de Pantalon, il ne s'oppose pas aux jeunes; au contraire, sa présence dans la pièce résulte de l'intérêt qu'il porte au bonheur de son fils. Ce dernier lui a demandé de faire en son nom des démarches auprès de Pantalon pour obtenir la main de Silvia. Le Docteur est plutôt complice dans le développement de l'intrigue de la pièce comme l'illustre ce passage tiré de la fin de la pièce:

> Le Docteur: Et vous Monsieur le Philosophe, ne voulez-vous pas aussi signer comme témoin?
> Lelio: Oui, da, Monsieur, vous me bravez, il faut le souffrir pour l'amour de Mademoiselle.
> Le Docteur: Avez-vous signé?
> Lelio: Oui, monsieur, et de bon coeur même.
> Lisette: (A part.) De bon coeur? ah le traître, je l'étranglerais.
> Le Docteur: Allons, Octave mon fils, saluez votre beau-père et embrassez votre épouse.
> Silvia: Son fils!
> Lisette: Son fils!
> Pantalon: Octave son fils! Ah! je suis dupé.
> Le Docteur: Oui mon fils, mon propre fils. Avouez qu'on a besoin de bien des machines pour vous faire tenir parolé à un ami. (III, 11)

Dans le groupe des jeunes figure Silvia, l'héroïne de la pièce. Elle devient souvent mélancolique et ne peut plus lire car "un livre l'ennuie et elle s'en est fâchée" (I, 7). Elle ignore la nature de son problème et refuse de se laisser convaincre par sa suivante que son problème est le besoin d'aimer:

> Lisette: Ma foi, Mademoiselle, quand l'amour monte une fois du coeur à l'esprit, adieu les livres, il jette les meubles par la fenêtre. Votre mal est de l'amour, tout me le confirme.

Silvia: Mais Lisette, à la fin, je me fâcherai, je vous dis que je n'ai point d'amour.
Lisette: Oh bien, Mademoiselle, si vous n'en avez pas, cherchez-en, vous en avez besoin.
Silvia: Taisez-vous, vous êtes une sotte. (I, 7)

Silvia finit par en ressentir elle-même le besoin d'aimer. Elle avoue:

> Je sens le besoin qu'on a d'aimer pour pouvoir se résoudre au mariage. (III, 9)

Elle trouve quelque chose d'"héroïque" dans l'amour innocent d'Arlequin et de Violette et les trouve "deux amants parfaits" (I, 11). Après avoir examiné l'effet de l'amour chez les deux amants naïfs, Silvia confesse à Lisette: "Ah, ma chère Lisette, je suis dans une émotion que je n'ai jamais senti et que je ne puis t'exprimer" (I, 11).

Cependant, la négation de son penchant pour Lelio indique qu'elle n'est guère un personnage sincère. Elle manque une bonne occasion de faire comprendre à son père qu'elle est vraiment amoureuse quand elle dit:

> Quelle faute ai-je donc fait, mon père, qui ait besoin de pardon? Monsieur Lelio nous dit qu'il a une maîtresse, qu'il veut à toute force nous en montrer le portrait, et pendant que je le regarde ou que je le cherche, il se jette subitement à mes pieds, j'en ai été si étourdie que je n'ai pas entendu ce qu'il me disait; mais je vous jure je n'ai aucun penchant pour lui. (III, 8)

Il est vrai qu'elle était ignorante d'amour pourtant nous aurions pu espérer qu'après ce qu'elle avait appris de Lisette et aurait pu observer chez Arlequin et Violette, elle serait capable d'interpréter ses propres sentiments. Il nous semble qu'une certaine prise de conscience lui fait défaut. Elle plaît à son père aux dépens de sa propre authenticité. Ce défaut, observons-nous, n'a pas plu au

public qui attend normalement qu'un personnage central d'une comédie soit authentique et possède des qualités remarquables, propres à lui attirer la sympathie du public. Le public du dix-huitième siècle se serait d'habitude attendu à ce que ce manque de sincérité vienne d'Arlequin ou de Violette, de ces "petits gens," plutôt que de Silvia.

Nous constatons cependant que sa conduite semble résulter de la crainte inspirée par un père excessivement autoritaire, tout prêt à l'enfermer dans un couvent si elle ne se conforme pas à sa volonté. Elle s'explique à Violette:

> Silvia: Je suis au désespoir, te dis-je; j'aime, il faut te l'avouer; je voulais me le cacher à moi-même: mais la résolution de mon père vient de me faire sentir tout mon amour. (III, 9)

Il nous semble que Silvia aurait pu être un personnage bien attachant si les obstacles extérieurs lui avaient permis de l'être. Les autres personnages clés de la pièce sont Arlequin et Violette. Ils jouent un rôle spécial dans la pièce et Arlequin en est le véritable héros. Leur amour réciproque éveille le coeur de Silvia. Comme dans Les Amants ignorants, Autreau nous présente ici un Arlequin en train d'être transformé par l'amour. Il s'adresse à son amante d'une manière la plus tendre pourtant tout en mélangeant l'expression de ses sentiments de façon à dévoiler son ancienne personnalité:

> Arlequin: Violette mia cara! mon coeur! mon âme! mes amours! mes macarons! mon fromage de Milan! que je suis content quand je songe à toi. (I, 5)

Malgré sa transformation, tout au cours de la pièce son vocabulaire le révèle. Quand il est seul, il imagine même une conversation plus tendre avec Violette:

> M'aimes-tu bien Arlequin? Oui, Violette. Mais bien fort, bien fort? Autant que tu es belle. Ce n'est guères? Comment ce n'est guères? On ne peut d'avantage: quand tu n'aurais pour beauté que ces deux. . . . Soyez sage Arlequin. Mais laisse-moi t'expliquer cela. Hola, point, point de badinerie, ou je te donnerai un bon soufflet. Bon, c'est ce que j'aime; tes soufflets me chatouillent. Un bon coup de poing. Tant mieux. Mais je crois, Arlequin, que vous perdez l'esprit? Il n'y a pas grand perte. (I, 5)

Il aime Violette à la folie et en dépit de sa pauvreté, des bastonnades qu'il récolte et des punitions qu'on lui inflige, Arlequin est toujours de bonne humeur:

> Lisette: Il est dans l'âge où l'amour se fait sentir; il aime, il est aimé; voilà tout son malheur effacé, il est heureux.
> Silvia: Il aime? quoi, au milieu des peines qu'il a, il trouve le temps d'aimer?
> Lisette: C'est son unique affaire.
> Silvia: Et qui aime-t-il?
> Lisette: Violette, la fille de votre jardinier.
> Silvia: Je ne m'en suis point aperçu.
> Lisette: Je le crois bien, pour connaître l'amour en autrui, il faut l'avoir senti soi-même. (I, 9)

Violette aime Arlequin en retour. Lorsque Silvia ordonne à Arlequin de ne pas boire de vin pendant huit jours, cette punition fait pleurer Violette. Arlequin la console et l'assure que le vin ne lui importe guère, du moment que Violette ne cesse de l'aimer. Il est prêt à sacrifier le vin et à le remplacer par l'eau claire. Silvia est tellement émue par ces deux innocents amoureux qu'elle dit: "Est-il possible que dans un rang si bas on ait des sentiments si beaux, si généreux, si délicats même!" (I, 11). Chez Arlequin ainsi que chez Violette, l'amour est exprimé avec une vérité aussi réelle que comique.

De nombreux critiques, qui, souvent se répètent l'un l'autre, ont condamné Autreau pour la transformation d'un caractère type, celui d'Arlequin. D'autres ont couvert Marivaux de fleurs pour avoir fait la même chose. Gustave Attinger, qui tire ses impressions de La Fille inquiété ou le besoin d'aimer de l'ouvrage de Gueullette,[12] a écrit:

> . . . frappé par les "grâces naïves" de Thomassin, il voulut les utiliser à fond, pour attendrir. Mais, cet Arlequin trop suave et généreux, content de son sort, si facilement résigné aux coups et à l'eau claire, méconnaissait gravement le type. Les joyeuses bouffonneries que lui prêta ci et là Autreau ne cadraient plus avec des propos et une contenance d'enfant de choeur; la pièce fut très sifflée et le fut avec raison.[13]

A la même page de son oeuvre, Attinger note:

> De l'oeuvre de Marivaux, Arlequin sortait donc ennobli, mais toujours fidèle à lui-même. . . . Marivaux lui-même fit osciller ses Arlequins de la balourdise antique à la finesse ingénue. . . . Arlequin avait montré ce dont il était capable que n'importe quel autre personnage, il pouvait incarner une forme d'attendrissement particulière à l'époque; pour autant qu'en l'incarnant, il demeurât fidèle à certaines constantes de son type.[14]

Ces commentaires ne nous surprennent point. Autreau, comme beaucoup d'auteurs méconnus de son temps, a toujours été sous-estimé par la critique. Marivaux, grand écrivain, est souvent analysé à partir de critères positifs. Il ne serait pas bien juste d'attribuer uniquement l'échec de cette pièce à l'évolution d'Arlequin. Nous avons déjà émis d'autres hypothèses au cours de cette analyse. L'ouvrage d'Henri Lagrave, Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750, qui décrit clairement dans de nombreuses pages le type de public que le théâtre avait à cette époque et les critères d'évaluation des pièces indique la subjectivité de l'appréciation du public qu'il

qualifie comme "léger, versatile, incohérent, injuste et frivole."[15] Constatons que certaines des pièces qui étaient alors "mort-nées" se relèvent par la suite après 1750. Les trois premières pièces de Dufresny: Le Double Veuvage (1737), Le Dédit (1719) et La Réconciliation normande (1719) sont tombées dans leurs temps mais ont eu la faveur du public après 1750. Quant à Marivaux, trois de ses pièces: Le Legs (1736), Le Préjugé vaincu (1746), La Surprise de l'amour (1722) n'ont eu aucun succès à cette période et elles sont actuellement des pièces du répertoire.

Notons également qu'Autreau continue dans cette pièce à faire de l'amour son thème central. Comme dans Les Amants ignorants, la présente pièce traite de la naissance de l'amour ainsi que nous l'avons déjà indiqué.

Quant à la structure de la pièce, le premier acte résume la situation de départ et la stratégie conçue par le groupe valet/soubrette représenté par Trivelin et Lisette. Il nous instruit également sur le caractère de chaque personnage principal. L'élément comique y est introduit par les bouffoneries d'Arlequin. A la fin du premier acte Silvia est déjà attiré au philosophe et le voit comme un amoureux même si elle ne l'avoue pas.

L'acte deux est capital par le fait qu'il nous explique la théorie de la Formule. Les fondements du conflit entre les vieux et les jeunes sont mis en relief par le philosophe:

> Lelio: L'amour est un besoin que la nature excite en nous pour son intérêt et pour le nôtre, lequel besoin nous porte à nous unir à ce qui nous paraît aimable.
> Silvia: Un besoin, dites-vous? mais Monsieur, un besoin me paraît une chose plus fâcheuse qu'utile.

Lelio: Comment Mademoiselle, une chose fâcheuse! eh que ne connaissez-vous l'amour! Vous saurez qu'il est le plus vif, le plus piquant et le plus délicieux de tous les plaisirs. Eh pourquoi l'est-il? parce que la nature, qui le sait le plus utile à ses desseins, en a fait de tous les besoins, le plus pressant.

Lisette: Elle a fort bien fait, la nature a de l'esprit.

Silvia: Pourquoi donc, si elle exige si fort que nous aimions, nos parents l'empêchent-ils de toute leur force?

Lelio: Parce qu'ils craignent qu'on ne fasse un mauvais choix, ils voudraient que l'on s'en rapportat entièrement à leur goût.

Silvia: Entièrement à leur goût? trouvez-vous cela tout à fait juste?

Lelio: Non, vraiment, il faut que le choix soit aussi du goût des parties les plus intéressées.

Lisette: Mais il y a bien pis. Supposez qu'on ait fait un choix raisonnable, quand un père ne veut jamais marier sa fille, que faut-il faire?

Lelio: Il faut s'aimer de plus en plus, et n'attendre du secours que de sa passion, plus elle est vive et plus elle est ingénieuse à trouver les moyens d'arriver à sa fin. Il faut de part et d'autre les chercher de concert; et cependant, les soins de plaire forment le corps, ornent l'esprit, corrigent l'humeur et font la plus agréable et la plus utile occupation de la vie; leur succès en fait la douceur; on jouit de mille plaisirs pleins de délicatesse et d'innocence, sans lesquels la jeunesse devient un âge sérieux, une saison triste, une vieillesse enfin, où l'on tombe dans une froide indolence, dans un morne assoupissement qui ôte le goût de tous les autres plaisirs.

Silvia: Hélas, Lisette m'avait déjà dit cela sans être philosophe.

Lisette: Je triomphe à la fin, votre mal est ce que je disais, voilà déjà un article vuidé: ça, Monsieur Lelio, vous qui connaissez si bien l'amour, avouez-le-nous franchement, n'aimez-vous pas un peu? (II, 6)

Dans l'acté trois, Lisette, en vue de s'assurer que Silvia s'intéresse vraiment à Lelio, provoque sa jalousie en se présentant comme celle que Lelio aime:

Silvia: Comment? il vous aimerait donc tout de bon?
Lisette: Eh que vous importe, Mademoiselle, puisque vous ne l'aimez pas?
Silvia: Que m'importe? quoi je souffrirai qu'on vienne chez mon père faire des présents de cent pistoles à une fille? on devine bien à quelle intention cela se fait et je vais tout à l'heure l'en avertir.
Lisette: Allez, mademoiselle, si vous jugez si bien de son intention; car pour moi je n'y comprends rien encore, en vérité.
Silvia: Il vous fait des protestations qu'il accompagne d'un présent de cent pistoles et son dessein vous paraît encore douteux.
Lisette: Vous ne l'aimez pas, dites-vous, et cependant vous vous échauffez comme si vous étiez jalouse. (III, 2)

La stratégie de Lisette réussit. Silvia est désireuse de voir Lelio déclarer son amour. L'auteur présente la scène des aveux d'une manière originale. Pour nommer son amante, Lelio donne à Silvia un miroir où elle ne peut voir que son propre reflet:

Silvia: Mais je n'y vois qu'une glace.

Lisette: (A part.) Le dépit lui bouche les yeux peut-être. (Haut.) Que je voie donc aussi avec votre permission; ah, ah! j'entends, la déclaration est galante et adroite: ma foi, mademoiselle, si ce que je vois est le portrait de sa maîtresse, c'est moi qu'il aime.
Silvia: Comment? où est-il donc, votre portrait? Ce n'est là qu'un miroir encore une fois.
Lelio: Regardez-y bien, mademoiselle.
Silvia: J'ai beau y regarder, je n'y vois que moi. (III, 3)

Autreau se montre très habile dans sa technique de progression des événements de la pièce et dans le dernier acte, il ramène la situation de la pièce à son niveau initial et fait comprendre a Pantalon qu'il n'a pas été honnête envers le Docteur. Il se rend lui-même compte qu'il mérite une punition:

Le Docteur: . . . au fond vous le méritez bien; voilà ce que c'est que de ne pas marier sa fille quand on le peut et quand on le doit: je voudrais qu'il l'eut enlevée pour vous punir de votre injustice.

Pantalon: Ah! je tremble que ce coquin-là ne me joue un mauvais tour.
Le Docteur: N'avez-vous point de remords de l'avoir refusée à mon fils, au fils de votre ami, et d'un homme qui vous a sauvé plusieurs fois la vie?
Pantalon: Je vous en demande bien pardon.
Le Docteur: Vous me la promettez, je fais revenir mon fils et au bout de tout cela, vous vous moquez de nous.
Pantalon: Ah! j'en suis bien puni. (III, 6)

Du point de vue de la structure, La Fille inquiète ou le besoin d'aimer est une pièce d'un fini parfait. Le dialogue est des plus naturels et des plus spontanés, ce qui nous fait penser à Marivaux. L'intrigue est habilement menée et l'intérêt ne fléchit pas. Les entrées et les sorties des personnages sont toutes soigneusement motivées et les différentes péripéties s'harmonisent parfaitement avec l'action principale. Le moyen dont l'auteur fait dérouler naturellement les divertissements de l'intrigue font de la pièce un chef-d'oeuvre du point de vue de la technique dramatique.

DEMOCRITE PRETENDU FOU

Démocrite prétendu fou est une pièce à caractère qui se distingue par son débat moraliste aussi bien que par la puissance de la vertu qu'elle chante. Le héros de la pièce en est le point central et son caractère est le trait essentiel de cette pièce. Cependant Démocrite n'est pas seul à être mis en valeur; chaque personnage y est soigneusement individualisé. Le portrait des deux soeurs Sophie et Mysis est très bien réussi avec une Sophie douce et timide et avec une Mysis pleine d'entrain et de vivacité.

Comme le titre de la pièce l'indique, on prétend que Démocrite est fou et trois facteurs corroborants à cette folie sont: son métier de philosophe-laboureur, son amour pour Sophie, son affranchie, et son tempérament railleur et gai. Comme ce n'est pas foncièrement une pièce d'action, il n'y a pas de situations marquantes sauf au dénouement. L'intrigue de la pièce est simple et le dénouement cause bien de satisfaction aussi bien que d'étonnement. L'auteur a utilisé une structure simple et linéaire. Son but est de démontrer que Démocrite n'est pas fou, s'il semble l'être c'est que la folie et la sagesse sont très proches.

Des douze personnages de la pièce qui totalisent 483 répliques, Démocrite seul tient 122 répliques et il apparaît dans dix-neuf scènes sur un total de vingt-huit. Sophie est seconde dans la distribution des rôles avec 96 répliques et elle est suivie de Mysis avec 72 répliques. Ces trois personnages principaux tiennent donc 290 répliques au total (Appendice 5).

Le premier acte permet au lecteur/public d'avoir tous les éléments en main. Chacun donne sa version de la folie de Démocrite. Les figures géométriques qu'ils le voient tracer leur font croire qu'il est sorcier, mais ce qui paraît confirmer sa folie est son mépris des richesses. Damastus lui demande:

> Etes-vous plus heureux vivant en Laboureur?
> Mes soins et nobles et splendides
> N'ont-ils pas plus d'attraits, que vos emplois
> sordides? (I, 5)

Le deuxième acte est consacré aux intrigues et aux stratagèmes employés pour déjouer Démocrite selon les trois facteurs déjà

mentionnés. Démocrite reçoit le billet du Sénateur Philoxène (II, 2); Mysis, une soeur plus hardie essaie de faire confesser à Sophie réticente son attachement (II, 3, 4); Démocrite propose un époux à Sophie (II, 6); les philosophes tentent de vérifier si Démocrite est bel et bien fou (II, 9, 10); Hippocrate, le médecin est dépêché sur les lieux (II, 11). Dans le troisième acte, les événements se précipitent pour s'éclaircir enfin dans la dernière scène. Nous apprenons que le mariage sera rendu possible puisque Sophie éprouve de l'amour et non de la reconnaissance comme le craignait Démocrite et elle est d'ailleurs la fille de l'illustre médecin Hippocrate et donc de ce fait de noble lignée.

L'intrigue principale est cachée et n'est révélée qu'au dernier moment. Démocrite a toujours su que Sophie était la fille d'Hippocrate et c'est lui qui maîtrise toutes les situations dans la pièce. Le public ne le sait pas et ce sont les intrigues secondaires qui accaparent son attention. Le détail philosophique qui est constant est bien mené et les scènes sont empreintes d'humour.

Autreau a choisi pour cadre historique de sa pièce la société grecque antique. C'est un moyen pour l'auteur de véhiculer ses pensées et de critiquer la société de son temps sans l'attaquer directement. L'importance qu'occupaient les philosophes dans la société grecque permet à l'auteur de railler la philosophie et de nous livrer sa propre pensée philosophique.

Démocrite, que nous pouvons facilement identifier à l'auteur, est un homme sage et simple. Il s'intéresse à la philosophie surtout pour son utilité et sa mise en application: morale, géométrie,

agriculture. Il a une personnalité contraire à celle de son frère Damastus. Autreau fait montre d'une habileté considérable dans son utilisation du contraste pour renforcer l'effet dramatique. Des traces en étaient déjà perceptibles dans les pièces précédentes. Dans Démocrite prétendu fou, au contraste entre Sophie et Mysis, puis entre Démocrite et Damastus s'ajoute la différentiation très prononcée des trois philosophes.

Contrairement à Damastus, Démocrite s'oppose à l'hypocrisie et à la façade mondaine. Il s'occupe plutôt du "moi" profond de son être et se débarrasse de tout masque. Sa lutte lucide est contre les hypocrisies dans la société et par là, il valorise un autre ordre--l'ordre humain. Son opposition à la fortune et aux biens matériels découle de ses qualités authentiques et rares à l'époque. Damastus, pour renverser ces valeurs humaines, mène un complot contre son frère. La scène entre le fermier et le jardinier de Démocrite nous renseigne à ce sujet:

Damasippe: Le Seigneur Damastus est riche et glorieux,
Et n'aime pas à voir si près de lui son frère,
A moitié philosophe, à moitié laboureux,
Faire ici deux métiers qui lui semblent honteux;
Et puis prendre pour femme une pauvre affranchie
Qui va le rendre encore plus gueux.
Or pour empêcher sa folie,
Il veut savoir par moi ce qui se passe entr'eux
Et c'est par là qu'il le décrie
Afin qu'on le renvoye à Milet sa patrie;
C'est ce qui fait ici chacun le tient pour fou.
(I, 1)

Le fermier et le jardinier sont des personnages populaires typiques que l'on retrouve habituellement dans les pièces du dix-huitième siècle. Damasippe, le fermier, doit se charger de surveiller

Démocrite et Sophie et c'est lui qui explique à Criton, le fidèle serviteur qui boit trop et perd la mémoire, en quoi Démocrite est fou (cf. I, 1). Ils représentent tous deux la classe paysanne; crédule, fidèle et peu subtile.

Damastus, le financier typique qui n'a pour seul intérêt que le profit et l'honneur, nous livre du même coup ses valeurs lorsqu'il décrit Démocrite à Philolaus. Il veut lui prouver qu'il est fou depuis son plus jeune âge:

> Quand nous eûmes fait nos partages,
> Des grands biens qu'il avait, savez-vous ce qu'il en fait?
> Il mit presque le tout à faire des voyages.
> A chercher en tous lieux des savans et des Sages,
> Et c'était, disait-il, pour se former l'esprit,
> Voyez un peu le beau profit.
> Ou bien à soulager en ce lieu des familles
> Qu'il voyait dans la pauvreté;
> Avancer des Garçons, ou marier des Filles;
> Et c'était une charité,
> Où l'on a trouvé pis que de la vanité.
> Si bien que de son héritage
> Qu'a-t-il de reste? hélas! ce malheureux Village
> Dont il est le chétif Seigneur
> Le beau bien! et le bel honneur. (I, 3)

Damastus se montre orgueilleux et avare. Il est prêt à reconnaître les mérites de Sophie mais ne peut accepter qu'elle n'est pas noble et riche (I, 4). Il est marié à une fille de Sénateur, une noble qui mène un train de vie digne "de son rang et de sa naissance." Il dévoile à Démocrite les vraies raisons qui l'animent:

> Quoi! ma femme au milieu d'Abdère
> recevrait un salut de votre ménagère?
> Et souvent en public aurait le crève-coeur
> De s'entendre par elle intituler ma soeur?
> Elle en mourrait de tristesse et de honte
> Il ne faut pas que l'on y compte,
> Ou je dépenserai la moitié de mon bien
> Pour empêcher qu'il en soit rien. (I, 4)

Le couple Mysis/Philolaus est un couple amoureux typique des comédies du dix-huitième siècle. Philolaus est le seul ami de Démocrite et sa plus grande particularité est d'aimer Mysis, soeur cadette de Sophie. L'auteur donne plus d'ampleur à cette dernière. C'est elle qui dirige une intrigue bien importante dans la pièce: mettre à jour l'amour de Démocrite et de Sophie. Elle le fait dans son intérêt propre puisqu'elle veut épouser Philolaus, et pour ce faire, elle doit attendre que sa soeur aînée se marie la première. Mysis nous apprend un aspect de leur situation alors qu'elle tente de convaincre sa soeur:

> Oui, pour apprendre à plaire,
> car c'est là notre vrai métier;
> Et si quelqu'une doit le faire,
> C'est vous, c'est moi, filles sans père.
> Sans naissance, et de bien n'ayant pas un denier,
> Rien ne nous est plus nécessaire. (II, 4)

Mysis est bien réaliste et elle est prête à user de nombreux stratagèmes afin d'arriver au but qu'elle s'est fixé . Démocrite la décrit ainsi:

> Elle a l'esprit vif, enjoué, poli;
> Elle paraît sincère et naturelle;
> Et son coeur n'a point pris, je crois, de
> mauvais pli. (I, 6)

Sophie ne ressemble pas à sa soeur. Elle est sage, beaucoup plus profonde. Mysis dit à son sujet: "Un des goûts de ma soeur est de parler morale" (I, 2). Sophie est, selon Mysis, "une prude;" elle est ignorante et prudente à l'égard des manifestations de l'amour. Elle en ressent les effets mais ne peut les reconnaître. Mysis lui dit:

Ma soeur la philosophe, apprenez en ce jour
mais apprenez sans aucun doute
Que vous sentez du bon et véritable amour
Où votre grand esprit pourtant n'y voyait goutte.
(II, 4)

Mysis aurait pu s'adresser dans les mêmes termes à Démocrite car Sophie et Démocrite ont des tempéraments semblables. Nous voyons clairement qu'ils s'entendent bien et ils réagissent tous deux d'une manière identique à leur amour; ils en prennent conscience subitement et décident de cacher leur passion. Démocrite s'exprime ainsi:

Je croyais simplement estimer sa sagesse,
Sa candeur, sa bonté, son esprit, ses vertus;
Mais non, ne nous y trompons plus,
Sa beauté même m'intéresse;
Ses yeux, ses traits, son air me touchent à tour,
C'est ce qu'on nomme de l'amour.
De la véritable tendresse;
Je le connais enfin, j'aime et j'aime bien fort
Et tout le monde n'a pas tort. (II, 2)

Les thèmes dans cette pièce sont développés sous forme d'antithèses et d'opposition. Démocrite et Damastus ont des personnalités contraires, qui représentent deux systèmes de valeurs différents. La folie et la sagesse sont constamment confrontées: est-il fou ou est-il sage?; la philosophie et l'amour ne vont pas de pair, l'homme et la femme, bien que semblables, ne sont pas égaux. Tout au long de la pièce, un message est sous-jacent: un philosophe ne peut pas être amoureux.

La scène avec les philosophes est révélatrice. Au nombre de trois, ils caractérisent chacun un mode de pensée; Aristippe le demi-épicurien, Diogène le cynique, Straton le stoïcien sont confrontés par Démocrite sur le thème de l'amour. Leurs opinions diffèrent selon leur doctrine et si la pièce est pleine d'humour,

elle le doit beaucoup aux arguments de ces trois messieurs. Chacun se montre absolument certain de l'infaillibilité de sa propre école.

Remarquons la définition de l'amour selon les philosophes:

> Il est peine et plaisir, au sens de Diogène;
> Il est folie à celui de Straton;
> Chez Aristippe il est plaisir sans peine.
> (II, 10)

Démocrite se demande:

> Lequel des trois en croira-t-on?
> Ou soyez sur l'amour d'accord tous trois ensemble,
> Ou laissez-moi, Messieurs, aimer si bon me semble.
> (II, 10)

N'ayant pu obtenir d'unanimité sur ce sujet, Straton propose alors:

> Laissons-là les amours, et tout ce badinage,
> Telle matière est indigne du Sage;
> Eprouvons son esprit pour le connaître mieux
> Sur des sujets plus sérieux.
> Ça parlons de philosophie. (II, 10)

Au cours des arguments sur la philosophie, Démocrite livre sa pensée plus loin:

> Philosopher est un métier,
> Où chacun produit sa chimère;
> Pour la mienne, messieurs, quartier;
> Car quiconque y croit voir la vérité bien claire,
> Me fait rire tout le premier. (II, 10)

C'est grâce à sa sagesse que Démocrite réussit toujours à faire la juste part des choses. La conversation roule encore sur les sciences et Démocrite ne tarde pas de provoquer des bouffées de rire. Doté d'une lucidité extrême, il donne des réponses équivoques à ses collègues et parvient à mériter leur respect. Diogène remarque:

> Malgré tout ce qu'on peut dire,
> Il n'est pas si fou qu'on le croit.
> Ne fut-ce que par cet endroit;
> Je voudrais seulement qu'il s'empêchat de rire.
> (II, 10)

Démocrite les réunit tous autour des plaisirs de la table, établissant alors un consensus impossible à atteindre par des discussions presque circulaires. Sa prudence est extrême. Pour ce qui est de la métaphysique, il dit: "Je renonce à la métaphysique,/Que j'appelle Chateau de l'air." Il cache sa passion pour Sophie, obéissant ainsi au Sénat mais surtout parce qu'il veut d'abord s'assurer de la réalité de l'amour de cette dernière. Il ne s'engage que sur des terrains sûrs. Nous constatons qu'Autreau présente un héros d'une richesse psychologique indiscutable aussi bien que d'une morale très peu commune à son temps.

Dans le troisième acte de la pièce, Hippocrate, célèbre médecin et ancien ami de Démocrite, arrive sur les lieux aux ordres de Damastus. Lorsque Démocrite et Hippocrate se rencontrent, la première chose qui surprend ce dernier chez Démocrite, c'est son rire fort caractéristique. Démocrite se justifie:

> Quand je suis seul je ne rîs que de moi,
> Contempler ma folie est alors mon emploi;
> De tous les animaux, l'homme est le plus risible.
> Il a lui seul aussi, je crois,
> La faculté de rire et d'un autre et de soi;
> Je suis à ce plaisir animal très-sensible,
> Et je ris à présent parce que je vous vois.
> (III, 3)

Quand il lui présente Sophie, il sait qu'Hippocrate en sera amoureux; en effet il le connaît très bien.

La situation de la pièce est ici renversée. Démocrite avait demandé à Hippocrate: "Que me conseillez-vous, en ami?" (III, 5), au sujet de Sophie, puis c'est Hippocrate qui demandera des conseils: "Oui, je crois vos conseils pour moi d'un secours" (III, 6). Comme

un "perdu," Hippocrate fait des avances à Sophie qui le repousse. Démocrite ne tarde pas alors à proposer Hippocrate comme époux à Sophie, au désespoir de celle-ci. Toutes les mises en scène s'effondrent quand Philoxène apprend à Hippocrate qu'Aegine, la femme qu'il a aimée jadis, est toujours vivante et qu'elle est la mère de Sophie et de Mysis. Du point de vue technique, ces brusques renversements qui sans grand motif thématique de la pièce en renouvellent et augmentent l'intensité du jeu dramatique mettent en relief le "savoir d'ouvrier"[16] de Jacques Autreau. Démocrite, qui est convaincu que Sophie l'aime et sait qu'il l'adore, est comblé de joie. La pièce finit par un divertissement exécuté par les habitants d'Abdère.

Démocrite prétendu fou nous renseigne amplement sur les moeurs au dix-huitième siècle. Le message le plus clair est qu'il est impossible pour quelqu'un de la haute société d'épouser une femme qui n'est pas de la même condition sociale, surtout quand il s'agit d'une esclave affranchie. La pièce se rapproche de la comédie du dix-septième siècle, une période historique et littéraire où chaque classe de la société a son caractère, sa langue, son costume et sa physionomie. Autreau semble proposer que ces moeurs soient modifiés et que les distinctions entre les rangs s'effacent. Cependant, nous nous demandons si Sophie n'avait pas été la fille d'Hippocrate, aurait-elle reçu autant de soins de Démocrite? La révélation de son origine au dénouement nous en dit long à ce sujet. Démocrite explique à son ami Hippocrate:

> Votre père inhumain les remit autrefois
> Entre les mains d'un vieux Corsaire
> Qui vint les vendre dans Abdère;
> Je les achetai toutes trois,

Reconnaissant Aegine en la voyant paraître.
Dans un second hymen vous étiez engagé,
A vous cacher leur sort je n'ai rien négligé;
Car, que fait-on? pour les avoir, peut-être,
Votre amour eût fait l'enragé.
Je m'en suis volontiers chargé
Comme de ma propre famille;
Vous voyez ce que j'en ai fait.
Or vous ne voulez pas épouser votre fille,
Et je crois être mieux son fait. (III, 11)

Autreau, par cette pièce, nous donne une idée d'une révolution qui débute au dix-huitième siècle et qui s'opère au théâtre. Son théâtre est en soi d'une valeur démonstrative plus convaincante et plus efficace. Comme l'avant-garde du dix-huitième siècle, la comédie de cet auteur nous introduit et entraîne à travers la révolution qui s'opère dans les moeurs et dans les idées de l'époque. Les qualités et les idées de Démocrite mettent en valeur et en action quelques données humainement et philosophiquement les plus significatives.

L'image qu'il donne de la femme est très étroite. Autreau peint les sentiments de ses personnages féminins dans toute leur vérité. Mysis, la délurée, agit avant tout selon ses intérêts. Elle représente la "coquetterie universelle" chez la femme au dix-huitième siècle. Par contre, l'héroïne est soumise, sa plus grande qualité est de veiller aux bons soins du ménage, de toujours être présente et de bien seconder son maître. Cependant, malgré sa situation sociale, elle fait preuve d'une certaine autonomie dans son choix d'époux et dans l'expression de ses sentiments. A part la fille superficielle du Sénateur, la coquette intéressée et la prude soumise, l'auteur n'a pas d'autres personnages féminins.

L'imagination vive et le langage souple et harmonieux de cette pièce nous rappellent Molière. Nous y trouvons une certaine stylisation

poétique. Toutes les pièces qui précèdent la présente sont écrites en prose alors que Démocrite prétendu fou et les suivantes le sont en vers. En se tournant vers une forme d'expression poétique, Autreau adopta le vers libre plutôt que l'alexandrin habituel qu'il n'utilisa qu'une seule fois dans Les Faux Amis démasqués. Son choix des vers libres en tant que moyen d'expression s'avéra des plus heureux car il les mania remarquablement bien.

Les critiques sont unanimes dans leurs éloges de cette pièce. Geoffroy écrit:

> Il y a un autre Démocrite qui vaut mieux que celui de Regnard, qui est mieux peint, et l'auteur de cet autre Démocrite n'est point connu, quoiqu'il mérite de l'être; son nom est Autreau, et je suis persuadé que ce nom-là est absolument étranger à toute la génération actuelle.[17]

Notons que tandis que le Démocrite d'Autreau est le point central de la pièce, celui de Regnard ne constitue qu'un portrait secondaire.

Le Dictionnaire dramatique de l'Abbé de La Porte et Chamfort, ainsi que Les Annales dramatiques partagent la même opinion quand ils nous indiquent:

> Il serait difficile de rien ajouter à cette comédie; tout y est marqué au coin du bon goût, de la bonne plaisanterie et du bon comique. Ajoutons-y le mérite d'une versification libre, aisée, coulante, et où se trouvent à la fois l'harmonie des vers, et le naturel de de la prose.[18]

Quant à Desboulmiers, il souligne que:

> Cette comédie est une des meilleures qui soient sorties de la plume d'Autreau et une de celles qui ait eu le plus de succès du théâtre. On trouve le caractère de Démocrite bien mieux soutenu que celui de Regnard.[19]

A part le caractère bien individualisé du Démocrite d'Autreau, la structure de la pièce est plus unifiée par rapport à la pièce de

Regnard où les scènes épisodiques bien indépendantes du reste de la pièce abondent.

PANURGE A MARIER

Panurge à marier est une comédie mythologique et galante dans un cadre de pure imagination et dans les pays des dieux antiques. On y trouve à la fois des personnages mythologiques et contemporains dont l'auteur se sert pour faire la satire des moeurs et de l'actualité.

Notons d'abord que l'auteur dans cette pièce utilise les ressources d'un roman de Rabelais, Le Tiers Livre. Dans ce roman, Panurge, personnage symbolique et qui représente l'ambition, se demande s'il doit se marier ou non car il craint d'être cocu. Pour résoudre son problème, il fait des consultations successives mais les réponses ne sont pas décisives; il décide alors d'aller consulter l'oracle de la Dive Bouteille. La navigation du Quart Livre (1548) et du Cinquième Livre (1564) de Rabelais conduira Pantagruel et Panurge à cet oracle. Panurge représente le plus célèbre des personnages simplement humains de Rabelais et son nom signifie en grec "le rusé apte à tout faire."

Dans la pièce d'Autreau, on retrouve ce même personnage dans des situations identiques à celles du Panurge de Rabelais. Soulignons d'abord qu'Autreau a conservé le Panurge rabelaisien, fin matois, qui aime les plaisirs de la chasse, la vie simple, le vin et la bonne chère. Après deux cents ans de sommeil au Temple de la Dive Bouteille, un certain enthousiasme bachique a indiqué à Panurge

quelle femme prendre. L'auteur utilise ici des procédés fort habiles pour donner de la crédibilité à son adaptation. Panurge et son camarade, Arlequin, après deux cents ans de sommeil, passent alors du seizième siècle au dix-huitième siècle. Remarquons que Panurge se réveille trop poltron et jaloux. Il se cherche une femme jeune, belle, sage et dévouée qui ne le rendra pas cocu. Il dit à Mathurine, fille de village, les qualités que doit avoir la femme de sa fantaisie:

> Il faudrait d'abord bien aimer votre mari, et n'aimer que lui seul, le caresser, le dorlotter, étudier ses appétits, avoir soin que sa table soit bien servie, que son lit soit bien fait. . . . Après cela, je crois que vous savez qu'une femme bien sage doit toujours rester chez elle, et ne point perdre son temps en visite ni en promenades. (III, 10)

Panurge tombe amoureux de différents personnages féminins qui se jouent toutes de lui. Il ne veut pas prendre de risques et s'il est mis dans une situation où il doit se battre pour avoir sa belle, il déclare sa défaite immédiatement. Aucun des mariages qu'il aurait voulu faire dans les trois îles n'aurait pu être heureux.

Arlequin participe aux mêmes situations que son maître, Panurge, il finit par trouver une épouse, une Italienne de même condition sociale que lui-même. La pièce doit son caractère bouffon et burlesque principalement à ce personnage.

Rabelais nous invite dans son roman à chercher sous la plaisanterie des idées sérieuses sur les préoccupations de son temps. Il y a chez lui la fusion du réalisme et de la fantaisie. Autreau utilise et respecte cette structure dans un but identique. Panurge à marier est une critique tout aussi satirique de la société française

du dix-huitième siècle. L'auteur y poursuit également son thème de l'amour, déjà traité dans les pièces précédentes; l'intérêt principal de la pièce est le mariage de Panurge et de ce fait, l'amour.

Le prologue qui compte sept scènes permet à l'auteur d'instruire son public en détail (Appendice 6). Dans la première scène, Bacbuc, prêtresse du Temple de la Dive Bouteille, dresse un historique de l'amour. Elle révèle l'existence des trois îles et donne à Panurge le breuvage qui lui permettra de parler "le français pur." Elle informe Aréthuse que Panurge, que la fortune intéresse, a le grand défaut d'être jaloux. Le prologue regorge de scènes cocasses et drôles et annonce le ton comique de la pièce.

Dans le prologue, Autreau amorce sa critique de la société française. Lorsque Bacbuc dit de l'amour qu'il n'est plus timide, ni masqué, elle sous-entend que l'amour en vigueur dans la société du dix-huitième siècle est supérieur et de ce fait parfait. L'attitude du Chevalier d'Artimon à l'égard des danses gauloises abonde dans le même sens. Le passé est ridicule, seul compte le présent.

Ce n'est pas pour rien que l'auteur donne le sous-titre de La Coquetterie universelle à sa pièce. Avec Aréthuse, d'abord comédienne dans un Opéra ambulant, nous apercevons le caractère des femmes de l'époque qui se résume bien par le qualificatif de "coquette." Que ce soit Aréthuse, Angélique Cornillard, Babet Delaune, la Comtesse de Finencour, Mathurine ou Simone, ce sont toutes des coquettes. Nous remarquons une société frivole et ardente au plaisir où la licence est devenue une mode. A travers sa perception critique personnelle de sa société, nous nous rendons compte que la femme libre de notre temps

trouve ses racines chez la femme plus libre et avant-gardiste de Jacques Autreau.

Le mariage de Panurge est rendu impossible par sa jalousie, que tous considèrent comme un reliquat du passé et qui ne peut s'accorder avec la coquetterie. On ne peut pas être jaloux au dix-huitième siècle. Bacbuc explique:

> Hé bien, apprenez que je vous éveille dans un tems, ou ce titre n'est d'aucune conséquence pour un époux, qui ne se l'attire point par sa faute. (Prologue, 5)

C'est pour faire connaître des échantillons des moeurs et des mariages modernes que Bacbuc l'envoie dans des îles.

La peinture de la société que fait l'auteur dans cette pièce nous permet de voir comment les valeurs se transmettent. L'organisation sociale fait que le Roi est souverain et la noblesse qui l'entoure suit l'exemple de son Roi. Les nobles s'inquiètent d'être bien vus par le Roi; la bourgeoisie cherche à imiter la noblesse et la paysannerie se donne la bourgeoisie comme modèle. Dans l'acte trois, scène huit, le Prince (symbole du Roi français) dit:

> Pour conclure l'hymen d'un Prince, on doit consulter long-temps, car il se marie surtout pour l'intérêt de son Etat. (II, 8)

Cette phrase nous éclaire quant à la signification réelle du mariage au dix-huitième siècle. Nous voyons clairement qu'amour et mariage sont dissociés. La tante de Fritella a résolu de marier sa nièce à Panurge afin d'achever sa fortune (III, 8). Dans les trois îles, Panurge se choisit des prétendantes qui ont déjà des amants de même origine sociale. Pour Angélique et Babet, il s'agit d'un pensionnaire et du Major; la Comtesse de Finencour a choisi le Chevalier d'Artimon;

les deux paysannes ont comme amants Mario et Lucas. Lorsque Babet dit à Panurge: "Bon, il y a long-tems que ma tante a sa chambre et son lit à part, comme les gens de qualité," elle fait référence au mode de vie qui est adopté par les nobles qui font des mariages d'intérêt. L'auteur nous décrit longuement cette pratique dans la scène trois de l'acte deux. En plus, Arlequin montre un livre écrit par un tailleur, homme d'esprit et de bon sens, dont les deux chapitres des modes et des coutumes nous donnent de précieux renseignements (II, 5). Nous apprenons entre autres que les jeunes gens portent sur leurs habits tout l'or et l'argent qu'ils possèdent et deviennent gueux pour ne pas le paraître. Les hommes et les femmes changent de forme et de couleur plusieurs fois par an, et qu'on y est honteux de ressembler à ce qu'on était l'année passée. Les hommes et les femmes pour s'embellir portent leurs têtes empâtées de farine comme des fricandeaux. Les petits-maîtres ne se font servir à table dans leurs joyeux repas que par des laquais sourds et muets (II, 5). Rabelais exprime ses idées sur les institutions de son temps par des récits amusants et pittoresques et il nous semble qu'Autreau suit dans sa peinture les pas de son modèle.

Un autre point d'intérêt dans cette pièce est l'emploi du langage. Le langage est varié et fort intéressant. Lorsque Panurge se réveille de son long sommeil, il parle en gaulois, puis il parle le français pur grâce au breuvage magique. Nous voyons que l'auteur respecte les expressions et le langage propre à chaque classe sociale. Ce point est particulièrement évident dans le troisième acte alors que Panurge visite l'île basse et où l'auteur dépeint la paysannerie.

La pièce est fort comique par l'emploi d'un langage presque rabelaisien. Bacbuc demande à Panurge:

> Comment, Seigneur Panurge, vous ne parlez que de boire? Vous n'avez donc plus la puce à l'oreille, comme ci-devant?

Panurge répond:

> Par le digne babouin Cupido, si fait bien, l'ai-je encore; et prétends-je au plutôt me mettre en état de joyeuse paternité. (3)

Tous les degrés du comique se trouve dans Panurge à marier: les éléments de farce les plus lourds; les jeux de mots, calembours, et traits d'esprit; la répétition des idées et des mots; ainsi que des situations comiques.

La scène treize du dernier acte nous révèle que Panurge, incapable de se trouver la femme idéale, se plaint. Il dit à Arlequin:

> Fuyons, Arlequin, mon ami, sauvons nous d'un Pays où triomphe la coquetterie, où tous les mariages sont des précipices; enfin où il pleut des cornes de toutes parts. Allons prier la Pontife Bacbuc de nous rendormir jusqu'à ce que les femmes soient devenues sages. (III, 13)

L'esprit envoyé par la Pontife dit à Panurge de n'espérer "acquérir une épouse à sa fantaisie que dans les espaces imaginaires" (III, 14). Il lui donne assez de vin de la Dive Bouteille pour le rendormir. Panurge, à sa manière, répond: "Il vaut mieux boire pour dormir, que se marier pour être cocu" (III, 14).

Autreau fait la satire de la classe bourgeoise qui se ridiculise à vouloir imiter la noblesse. Madame Delaune, bourgeoise typique qui se présente très peu comme femme de qualité,représente le mieux la classe bourgeoise. Son attitude est excessive. Elle parle très durement à son mari parce qu'il lui dit "ma femme" plutôt que

"Madame." En fait, elle le méprise puisque c'est un drapier et non un noble. Elle gifle son laquais et considère qu'il lui fait un affront parce qu'il ne s'est pas frisé (I, 12). Panurge, lorsqu'il la voit est tout surpris d'apprendre qu'il s'agit de la femme du drapier et dit à ce dernier: "Votre femme? la femme d'un drapier en déshabillé de satin couleur de feu, broché d'or, et en diamants jusqu'au cou?" M. Delaune, le moins pédant et le plus sincère des personnages bourgeois, lui répond: "Vous voyez, Monsieur, la vanité de ces animaux-là." La scène quatorze du premier acte, où elle se bat avec son mari nous en dit long. Voici sa dernière réplique: "Je ne serai point la tante d'un bourgeois, vous dis-je, j'y perdrais la vie plutôt que de l'être" (I, 14). Il dépeint aussi les intrigues et la ruse des Nobles ainsi que l'ignorance et l'innocence des paysans. Les petits-maîtres n'ont pas échappé à ses observations, mais dans toutes ces classes sociales, Panurge est confronté par la coquetterie féminine. Les femmes le flattent pour tirer des avantages, et en définitive, elles se servent de lui. Donc, l'auteur conclut que la coquetterie est universelle et présente dans toutes les couches sociales de la société française de l'époque.

Malgré la composition artificielle de la pièce, la satire des moeurs de l'époque y est des plus exquis. La première partie du dix-huitième siècle est gaie et les gens jouissent des élégances de la vie, d'ailleurs bien récentes, avec une certaine frivolité morale amenée par la culture plus austère du siècle précédent. Notons que le roman de Rabelais se rajeunit au cours des siècles; par contre, la pièce d'Autreau porte moins d'intérêt, car Autreau a interprété les

ressources rabelaisiennes principalement dans ses dimensions sentimentales.

La pièce est typique de la verve du Théâtre Italien. Le monde irréel de la pièce permet à l'auteur de prendre la distance nécessaire pour faire la satire de cette société. A défaut de l'unité de l'action, chaque acte a son intérêt particulier aussi bien que ses propres personnages (Appendices 6, 7, et 8). Les personnages nous sont définis d'abord, donc il n'y a pas matière pour en faire une analyse psychologique approfondie; ils sont les mêmes à la fin de la pièce. Il n'y a aucun changement d'idée chez Panurge; à la fin il reprend son voyage à la recherche d'une femme vertueuse. Le développement et l'analyse psychologique sont sacrifiés au profit du divertissement, d'ailleurs bien intéressant. Il y a un divertissement à la fin de chaque acte et du prologue.

Cependant cette pièce exprime les idées répandus dans la société bourgeoise du temps. Le Jaloux désabusé de Campistron (1709), Le Philosophe marié de Destouches (1727), L'Ecole des bourgeois d'Allainval (1728), Les Philosophes amoureux de Destouches (1730) et Le Préjugé à la mode de La Chaussée (1735), tout nous parle de l'amour conjugal, du mariage de convenance et des petits-maîtres au dix-huitième siècle.

Le sujet de la pièce atteste l'érudition de cet auteur qui a déjà fait voir de cette érudition dans les pièces précédentes par de nombreuses références à la culture et à la mythologie antiques. Nous notons cependant que ces références sont courantes chez les auteurs du temps et tout particulièrement chez Regnard. Comme dans les

romans de Rabelais, le vin occupe une place importante dans cette oeuvre d'Autreau. Il nous apprend que dans:

> . . . l'Empire du Vin, où nous sommes, il n'y a point de rangs, tout le monde y est égal, c'est la première Loi du pays; on en a banni la cérémonie; on a mis en sa place la liberté, la franchise, on y parle vrai: c'est pourquoi nous agissons entre nous sans façons. (I, 1)

Cette idée sur le vin reviendra dans La Magie de l'amour. L'Empire du vin est l'empire de la nature, de la liberté, de la franchise et de la vérité, ce que réclame l'auteur. C'est là, l'idée sérieuse qu'il insinue sous les scènes comiques et les bouffonneries de cette pièce. L'idée de la nature dans toute sa vérité est son rêve.

Panurge à marier est trop chargée d'effets comiques parfois grossis, ce qui éclipse presque totalement la prétention philosophique de l'auteur. En plus, il est difficile d'estimer à quel point le public d'Autreau était familier avec Rabelais pour être capable d'apprécier la parenté entre les oeuvres de Rabelais et le Panurge à marier d'Autreau. L'auteur aurait dû indiquer cette parenté dans son prologue pour rehausser cet aspect de son oeuvre.

PANURGE MARIE

Pièce légère mais fidèle aux thèmes habituels d'Autreau, notamment l'amour et le mariage, cette pièce est la conclusion de la pièce précédente dans laquelle l'auteur nous expose sa philosophie et sa conclusion personnelle. Nous avons vu que Panurge ne pouvait se trouver d'épouse. Bacbuc le rendormit et l'esprit souterrain le transporte sur un nuage dans une quatrième île appelée "espaces imaginaires"

parce que toutes les choses que l'on y voit sont des effets de l'imagination (scène deux). A part Panurge et Arlequin, les treize personnages de la pièce sont des personnages mythologiques dont l'auteur se sert pour exposer ses observations des moeurs de sa société. Dans les deux premières scènes, Panurge apprend de l'Ordonnateur l'histoire et les coutumes de l'île. L'Ordonnateur est l'autorité suprême des espaces imaginaires, qui tient le même rôle que Bacbuc dans Panurge à marier. Il est souvent sur la scène avec Panurge et Arlequin et la participation de ces trois personnages compte 176 sur les 251 répliques de la pièce (Appendice 9).

Panurge apprend de l'Ordonnateur qu'on paie pour se marier dans ce domaine et que "le mariage se termine dès qu'il déplaît." Selon les lois politiques de l'île, "le mariage et les préliminaires ne doivent durer que vingt-quatre heures" (scène 2). Il semble que cette sorte de mariage convienne plus à Panurge. Ainsi il veut se marier aussi vite. Il s'explique ainsi:

> Voilà grâce au Ciel tous mes voyages finis. Oui, je l'ai résolu, et je le répète, je veux me marier ici. O l'heureux Pays, où les mariages ne durent qu'autant qu'ils plaisent, où l'on peut s'allier sans conséquence à qui l'on veut, et où l'on change si souvent de femme! (sc. 3)

Malgré ses désirs hâtifs de prendre femme, sa poltronnerie le fait vouloir désirer une femme qui ne se soit jamais mariée, ce qui est impossible dans cette île. Il arrivera à résoudre ce problème par l'intermédiaire de l'Ordonnateur, qui, ayant les pleins pouvoirs dans cette île, fera venir un Faux Dieu, Cupidon, qui gardera la discipline de cet endroit. Il le fera passer pour l'amour véritable. Ce Cupidon punira le peuple indocile de l'île s'il n'obéit pas.

Arlequin sort de la Manufacture des Dieux habillé en Dieu de l'Amour:

Arlequin: Cupidon, Dieu de l'amour, à cause, disaient-ils, que je suis à peu près de sa taille; beau comme lui, et que je parle sa langue. Mais pendant qu'ils cherchaient mes ailes et mon carquois, zeste, je me suis échappé. (sc. 4)

Une scène comique s'ensuit quand Arlequin hésite à jouer le rôle de l'Amour:

Arlequin: On dit qu'il ne vit que de soupirs et de larmes; je n'aime point ces viandes-là.

L'Ordonnateur: C'est le véritable Amour qui se nourrit ainsi: mais on ne le connaît point ici, vous dis-je; au contraire, on y est persuadé qu'il n'y peut subsister qu'à force de vin de champagne et de bonne chère.

Arlequin: Ho, en ce cas, je suis l'amour tant qu'on voudra, pourvu qu'on y mêle un poco di macaroni, et di fromayo de Milano.

L'Ordonnateur: Tout ce qui fera le plus de ton goût; et par là-dessus tu choisiras pour femme la Déesse de l'île qui te plaira le plus.

Arlequin: Allons, Fripiers divins, achevons au plutôt de me cupidoniser. (sc. 5)

Arlequin, en Dieu qui fera respecter l'ordre au sein de l'île, se choisit une grasse épouse à sa fantaisie. Caliston est Italienne comme lui et l'auteur nous indique que le rôle de Caliston fut joué par la femme d'Arlequin, Violette, qui alors était enceinte. Panurge sera marié à Diane, fille du Roi Acrise, dont la chasteté et la chasse qu'elle représente, le combleront.

Bien que les solutions paraissent parfaites, elles se font au pays de l'imaginaire où les biens matériels ont encore une grande importance. Thétys, déesse des Mers, nous dit que "quand on est jolie, on ne tarde guère ici à se faire fortune" (sc. 9). Quant à

l'Ordonnateur, il croit que le mariage de Diane et du Seigneur Panurge piquera la curiosité des traitants qui lui ont donné la charge de l'île, et que ce mariage leur sera d'un plus grand revenu. Notons qu'Arlequin a déjà présenté le Seigneur Panurge comme très riche en "vieux ducats." L'amour de Diane est aussi intéressé. Lorsqu'Arlequin, en Dieu Cupidon Souverain de l'Empire, ordonne à Diane d'épouser le Seigneur Panurge, qui est pressé d'en faire sa femme, la déesse refuse. Elle veut rester fille puisqu'une fois on avait cassé son mariage. En apprenant que ce seigneur-ci est un bon Gaulois, riche et libéral, elle dit:

> Hé bien, je serai sa bonne amie, s'il veut: mais je n'épouse point. (sc. 11)

A l'ordre de Plutus, Panurge présente à Diane un anneau constellé dont le diamant vaut deux mille écus, cadeau qui change dans l'instant l'opinion de la déesse. Par opposition à l'amour intéressé, dans la scène quinze de la pièce, Autreau nous expose ses idées sur l'amour véritable. Le vrai Amour apparaît dans cette scène. Au cours d'une confrontation entre Arlequin et le vrai amour, nous constatons que les valeurs d'Arlequin sont toujours reliées à l'argent alors que celles de l'amour sont désintéressées. Dans cette confrontation, Arlequin gagne la faveur populaire et le vrai Amour désavoue son peuple.

L'idée profonde de la pièce relève de ce que propose le vrai amour: les plus belles passions et les sentiments les plus tendres et les plus héroïques. La dernière strophe du vaudeville chanté à la fin de la pièce précise ce que l'auteur veut nous exposer:

Les sentiments délicats
Ne sont pas ici de mode;
Le pur amour n'y plaît pas,
On l'y veut libre et commode:
Je t'abandonne, amour noirci.

Remarquons que l'auteur traite ici le thème du mariage libre et l'amour intéressé, tout en nous proposant les qualités de l'amour véritable.

Cette pièce apparaît comme une des plus amusantes parmi les pièces d'Autreau. Elle contient une abondance de scènes amusantes. Panurge marié est foncièrement dans la verve de Théâtre Italien et c'est cette verve qui la rend plaisante. La tension comique dans la pièce reste constante du début à la fin. Du point de vue technique, notre auteur a bien tissé de nombreux événements féeriques qui s'adaptent à la nature des espaces imaginaires et à l'idée de la pièce. Tout nous ramène à voir au moins le pouvoir de l'imagination de cet auteur.

LE CHEVALIER BAYARD

En guise de préface à cette pièce, Autreau expose la technique qu'il a employée pour celle-ci, comme pour la précédente, Démocrite prétendu fou. Il décide de montrer les vertus et non plus les vices des hommes: "La belle nature affecte toujours plus agréablement que la difforme, également bien représentée. La vertu plaît en autrui à ceux même qui la suivent le moins, et sa beauté plus souvent offerte, pourrait produire en eux du penchant à l'aimer" (préface).

Il conserve le type de structure de son Démocrite prétendu fou. Dans le premier acte, il expose tous les éléments clés; situation politique, révolte de la ville de Bresse, description des peuples italiens et français. L'amour de Julie constitue le centre du conflit amorcé: elle aime Monfort. Bayard devient amoureux d'elle et elle est promise au podestat par son père. Les intrigues se dessinent également dans le premier acte: Frontin, valet du Chevalier, veut concrétiser le mariage de son maître avec Julie; la Signora Marc participe à cette intrigue. Lucette, suivante de Julie que l'auteur dépeint comme Mysis dans Démocrite prétendu fou, donne des conseils à sa maîtresse selon ses propres intérêts.

Le reste de la pièce, actes deux, trois, quatre, contribue à développer ces situations; l'auteur y développe également ses thèmes. Le dénouement est heureux, Bayard dans un geste d'héroïsme et de grande générosité, cède Julie à Montfort et favorise leur mariage.

Dans cette pièce on peut voir comment s'applique l'intention de l'auteur. Bayard, Julie et Monfort sont les personnages vertueux. Dans sa préface, il nous décrit lui-même son héros, le Chevalier Bayard:

> On sait que le Chevalier Bayard a été le modèle d'un guerrier accompli, et celui d'un parfaitement honnête homme. . . . Je le fais agir conformément à l'idée que l'histoire nous donne de son naturel, plein de bonté, de candeur, d'humanité et de modestie. J'y peins son aversion pour les flatteurs, son soin exact d'observer en amour toutes les bienséances: et les formalités en usage du temps de nos pères; son respect pour le beau sexe et la bonne opinion qu'il eut toujours de sa vertu, de son attachement à l'Etat; enfin tout ce que lui fit donner le titre de bon Chevalier, sans peur et sans reproche. . . . (préface)

Julie, comme la plupart des héroïnes d'Autreau, est sage. Elle aime Monfort mais comme leur mariage est impossible, elle s'impose la froideur et le non-attachement à son égard. Lorsque Monfort surprend la conversation entre Julie et Lucette (II, 2) et qu'il apprend l'amour qu'elle lui porte, Julie s'empresse de lui dire:

> Mais agissez surtout avec prudence,
> A votre amour encore j'impose le silence.
> Dissimulons, espérons tout du tems
> Et sur vos feux, et secrets et constants
> Fondez cette juste espérance. (II, 2)

Frontin nous donne un aspect du personnage de Julie:

> En effet, de frayeur Julie est incapable;
> Et malgré son air de douceur
> Elle ne craindrait pas le diable. (I, 2)

On pourrait dire que Julie représente aussi le type des personnages cornéliens. Elle est courageuse, a le sens du devoir, elle est noble et vertueuse. Les sentiments chez elle ne sont pas au premier plan.

Monfort représente le juste milieu dans la pièce. Il est né de père français et de mère italienne, donc sa double culture fait qu'il oscille entre les deux. Lucette nous résume l'avantage de cette situation double vis-à-vis son amour pour Julie:

> Monfort est comme lui, bon, vaillant, équitable;
> Et mettant même à part ses solides vertus,
> On trouve en lui quelque chose de plus,
> Qui le rend un homme adorable.
> Peut-on faire un plus heureux choix?
> Il reçut le jour d'un François;
> Il en hérita les manières:
> Ayant avec cela le coeur Italien,
> Pour être amant parfait il ne lui manque rien;
> Car les deux qualités en amour les premières,
> Sont de plaire d'abord, ensuite d'aimer bien.
> (III, 1)

Nous retenons que Monfort n'a pas la jalousie démesurée des Italiens mais son avancement dans l'armée est retardé à cause de sa double

identité. Il a les avantages et les inconvénients de cette situation. Le sort est contre lui mais tout s'arrangera.

Le père de Julie, le Seigneur Marc, est lombard. Sa participation à la révolte de la ville est évident de son avarice, de son intérêt accentué pour l'argent et les biens. Quant à sa femme, la Signora Marc, elle ne rêve qu'aux plaisirs de Paris, aux fêtes, aux bals, à la vie mondaine et aimerait y vivre pour être soulagée de la jalousie envahissante des Italiens qui emprisonnent leurs femmes. Elle s'explique ainsi:

> Il est vrai, des François, le talent véritable
> Est le bon goût des ornements:
> Tout fleurit dans vos mains, tout y devient aimable;
> La France est le Pays natal des agrémens.
> J'ai senti de tout temps une secrète pente
> Pour votre heureuse nation
> Digne en tout d'admiration;
> L'air, l'esprit, le courage, en elle tout m'enchante.
> Ah! qu'un gendre français rendrait mon sort heureux,
> C'est l'unique désir qui règne dans mon âme. (I, 4)

Le podestat représente l'Italien typique qui craint toujours pour la vertu de sa femme future, Julie. C'est en jaloux qu'il dit au Seigneur Marc:

> En vices du pays, nous sommes bien égaux;
> Je suis un peu jaloux, et vous assez avare.
> (I, 1)

Frontin et Lucette, valet et soubrette, jouent les rôles traditionnels de leur rang. Ils conseillent leurs maîtres et orientent assez souvent les actes de ceux-ci par leurs intrigues. Frontin nous l'apprend en parlant de son maître:

> Qui le croirait de ces grands hommes,
> En guerre si savants à tendre des panneaux
> Aux plus habiles généraux;

Que nous, leurs intrigants, tout petits que nous sommes,
Nous les faisons comme des sots
Donner si souvent dans les nôtres
En amour, ma foi ces Héros
Ne sont pas plus fins que les autres. (I, 8)

Frontin, constatons-nous, ne tire aucun avantage immédiat de son intrigue, tandis que Lucette voudrait que sa maîtresse épouse le Chevalier Bayard pour pouvoir aller vivre à Paris:

Hé bien, vous le voyez, mes soins ont réussi.
Vous allez à Bayard parler tout à votre aise,
Mais savez-vous, par parenthèse,
Le profit que j'attends en vous servant ainsi?
C'est qu'un jour comme vous je deviendrai Française.
(III, 3)

Tous les personnages de la pièce sont bien représentés, cependant Autreau n'a pas renoncé à faire de Bayard le personnage clé (Appendice 10). Sur 382 répliques partagées entre neuf personnages, Bayard tient 70 répliques et il apparaît dans quinze scènes sur un total de 44. Julie a 65 répliques dans dix-sept scènes; Frontin, 60 dans quinze scènes; Monfort, 50 dans douze scènes; Lucette, 39 dans neuf scènes; la Signora Marc, 39 dans sept scènes; le Podestat, 29 dans six scènes; le Signor Marc, 29 dans sept scènes et un Estapier, deux répliques dans une seule scène. Ces chiffres appellent les remarques suivantes: la distribution des rôles est conforme à l'importance que les personnages tiennent dans la pièce; il y a une certaine uniformité dans la distribution, donc aucun personnage n'est éclipsé par les autres.

La pièce fait appel au vocabulaire cornélien. Les mots qui reviennent sans cesse sont "sort," "devoir," "l'honneur," "l'immortel honneur," "la raison," "l'âme" et "l'espoir." L'auteur présente les trois personnages dont il souligne la vertu comme de véritables héros

cornéliens. La dernière réplique de la pièce met en relief ses intentions. Julie répond à sa mère qui est aussi étonnée que fortement charmée de la décision de Bayard de céder Julie à Monfort:

> Non, Madame, l'effort ne doit point vous surprendre;
> C'est d'un grand coeur le plus généraux trait,
> La marque d'un héros parfait:
> Du seigneur Chevalier on le pouvait attendre;
> Et je l'espérais en effet.
> Sa vertu sur l'amour remporte la victoire;
> Que cette immortelle action
> Soit conservée à jamais dans l'Histoire.
> La France désormais peut prétendre à la gloire
> D'avoir aussi son Scipion. (V, 11)

Comme dans ses autres pièces, Autreau fait des références à l'antiquité. Ici, il s'agit de la famille Scipion de la Rome antique. Le courage et les vertus des Scipion réssemblent beaucoup à ceux des héros d'Autreau, Bayard et Monfort. Lorsque Julie impose le silence à Monfort au sujet de leur amour, celui-ci nous dit que le premier devoir d'un amant est la parfaite obéissance. Dans le même esprit cornélien, il nous fait apprendre plus tard: "Mais vous savez qu'on doit défendre sa patrie; c'est le premier devoir chez un homme d'honneur" (II, 4). Monfort, tout comme Bayard et Julie, est un personnage cornélien. Le thème du "sort," très important dans cette pièce est étroitement associé à Monfort. Nous savons qu'il a déjà connu le Chevalier Bayard précédemment et qu'il a pu gagner son amitié. Le sort semble être contre lui, il se bat avec Bayard sans le savoir. Lorsqu'il devient amoureux de Julie, il n'a pas assez de biens pour être reçu par le père avare de celle-ci. Il voulait attaquer le convoi et mériter par là une fortune qui lui permettrait de l'épouser mais il se fait devancer par Bayard. Monfort est assez

souvent obsédé par le sort malheureux qui est le sien. Le mot "sort" revient fréquemment dans ses répliques:

> De résister au trait de mon perfide sort. . . .
> (III, 8)

> Quel astre malheureux à mon destin préside.
> (IV, 4)

> Mon sort m'afflige encore moins qu'il ne m'étonne.
> (IV, 4)

Le sort qui s'acharne contre lui, est pourtant étroitement lié au Chevalier Bayard. Monfort avait entièrement raison en disant: "Mon sort pourra changer un jour" (II, 2), puisque c'est Bayard qui permettra que ce sort malheureux se transforme. Il le fait lieutenant dans son armée (II, 4), lui cède le convoi (IV, 2) et renonce à Julie (V, 9). C'est:

> . . . la marque d'un héros parfait:
> Du Seigneur Chevalier on le pourrait attendre. . . .
> Sa vertu sur l'amour remporte la victoire.
> (V, 9)

L'auteur développe largement le thème du devoir. Julie est "sensible à son devoir, sans offenser sa loi" (III, 1). Elle nous dit que cette qualité est très importante pour le choix de son amour. Lorsque Lucette s'étonne de ne pas voir sa maîtresse craindre pour la vie de Monfort quand il part pour attaquer le convoi, elle lui répond:

> Quand il court à la gloire, il redouble ma flamme.
> Au soin de son devoir, à celui de sa gloire,
> Il joint l'empressement de mériter ma foi. (III, 5)

En apprenant que la tentative de Monfort a échoué, elle dit: "Il y reviendra par devoir" (III, 7). Il n'est pas surprenant de voir que les deux personnages dont l'auteur dépeint les vices plutôt que les

vertus, Seigneur Marc et le Podestat agissent, à l'encontre du sens de l'honneur et du devoir. Ils ont caché des armes et participé secrètement à la rébellion. L'auteur nous les montre comme des traîtres et des faibles. Soumis devant le Chevalier, ils n'hésitent pas à se jouer de lui derrière son dos. Nous constatons alors qu'à cette époque, l'honneur et le devoir sont identifiés au service de la Patrie et du Roi. L'auteur nous présente ces personnages, en vue de renforcer par la technique d'opposition et de contraste, les qualités vertueuses.

Autreau ne manque pas de toucher à son sujet de prédilection: l'amour. Le vrai amour est toujours maître. L'amour de Bayard pour Julie est particulier, comme nous le dit Autreau dans sa préface:

> Le mérite d'une fille de tout point accomplie n'est pas plus ici le fondement de son amour, que le désir ardent de laisser une postérité digne de ses ancêtres, au service de son Roy, et à la défense de sa patrie: Amour singulier, et qui n'a rien de la faiblesse ordinaire à cette passion. (préface)

Comme Démocrite (Démocrite prétendu fou), qui voyait son âge avancé comme un sérieux obstacle au mariage, Bayard a les mêmes préoccupations. Il dit à Monfort:

> Evitez, si vous êtes sage,
> Les reproches que je me fais
> De n'avoir pas suivi ce conseil à votre âge.
> (II, 4)

C'est d'ailleurs dans cette scène (II, 4) que Monfort révèle à Bayard les obstacles à son amour pour Julie sans jamais la nommer. Il lui dit entre autres: "Nous brûlons d'une ardeur mutuelle" (II, 4). Parce que l'amour qui unit Julie et Monfort est passionné et que les obstacles sont nombreux, ils souffrent tous les deux, mais leurs

réactions face à cette souffrance sont différentes. Monfort est abattu alors que Julie, la courageuse, ne perd jamais l'espoir:

> Moi, qui vous rassure sans cesse,
> Et de qui la constante ardeur
> A si bien su tantôt calmer votre douleur?
> Vous voilà retombé dans ce chagrin extrême,
> Et pourquoi vous tant allarmer?
> Quoi, dis que, le Chevalier m'aime,
> Dois-je cesser de vous aimer? (V, 3)

Elle lui demande d'espérer: "Mon amour vous en fait un devoir." La douleur et le chagrin de Montfort font encore plus ressortir l'aspect courageux et fort du personnage de Julie. Leur amour est véritable, il sera conclu par le mariage, la fin est donc heureuse. Nous notons cependant que la pièce aurait eu plus d'intérêt pour nous si l'auteur avait suscité un conflit dramatique en opposant à la passion vraie de Monfort, une passion également humaine de Bayard, tout en gardant le même dénouement qui consiste à mettre en lumière, d'après l'auteur, "la magnanimité et continence admirable" de Bayard.

Autreau touche aussi au thème de l'amitié. Monfort souligne:

> L'amitié me ravit les biens qu'amour me donne
> Et l'amour dans mon âme à son tour empoisonne
> Les généreux bienfaits de la tendre amitié.
> (IV, 4)

En effet, Monfort se retrouve dans une situation fort délicate et difficile lorsqu'il apprend que son ami Bayard veut épouser son amante, Julie.

Dans Le Chevalier Bayard comme dans d'autres pièces d'Autreau, le théâtre est un miroir de la société contemporaine et parfois un véhicule de satire. Ici, l'auteur raille beaucoup la jalousie italienne. Chaque fois qu'il fait mention des Italiens, la jalousie est

citée. Il prend parti pour le mode de vie typiquement français plus que pour celui des Italiens. Toutefois il a bien réussi à faire ressortir les traits marquants des sociétés italienne et française. On peut lui reprocher parfois de répéter les clichés et de manquer de profondeur dans ses observations. Il nous semble tomber dans la facilité.

L'auteur, a-t-il réussi à répondre à ses objectifs qu'il nous expose au début de la pièce? Nous constatons que s'il rit ouvertement des vices, il conserve un ton respectueux et sérieux pour dépeindre les vertus humaines. Si Molière à qui l'auteur fait allusion quand il écrit:

> J'ai espéré que de si belles images, soutenues de situations nouvelles et intéressantes, pourraient plaire et attacher, sans le secours de beaucoup de comique, que la dignité du sujet ne comportait pas. Je crois qu'il est bon de mettre quelque variété entre les pièces et qu'on peut se lasser de les entendre toutes sur le même ton, quelque plaisant qu'il puisse être: Molière même en a fait de plus sérieuses que celle-ci. (préface)

a effectivement écrit des pièces plus sérieuses, il a mieux su utiliser la technique d'ampleur et de grossissement propre à la comédie. Léris note qu'après six représentations l'auteur retira sa pièce pour lui apporter quelques corrections mais qu'il ne la restitua jamais à la scène.[20] Il est possible que lorsqu'il retira la pièce pour la corriger, Autreau ait pensé la modifier dans ce sens moliéresque et peut-être ne trouva-t-il pas le temps de faire de tels remaniements ou bien encore ne s'avoua jamais satisfait du résultat obtenu.

Cependant, donné le but que l'auteur se fixe au début, il l'a certainement atteint. Maupoint écrit dans sa Bibliothèque des théâtres, publiée deux ans après la parution du Chevalier Bayard, qu'

> Elle est bien écrite, les caractères en sont nobles et bien soutenus et les sentiments très convenables au héros et aux principaux personnages. Cependant après quelques représentations, l'auteur retira sa pièce pour la corriger.[21]

Nous pouvons déduire de ce commentaire que la pièce connaissait un certain succès au moment qu'elle fut retirée.

LA MAGIE DE L'AMOUR

Le thème central de cette pièce nous rappelle d'autres oeuvres d'Autreau et en particulier, Les Amants ignorants. Les situations et le langage de ces deux pièces sont identiques. L'auteur dit dans la préface que quelques mots que disent Nina et Arlequin dans la pièce précédente lui donnèrent l'idée d'une nouvelle pièce. Nina, qui sent un amour qu'elle ne connaît pas encore, parle ainsi à son amant:

> Nina: Mais d'où vient que la bonne amiquié que j'avons l'un pour l'autre nous tormente comme ça parfois? Ça me tracasse l'esprit.
> Arlequin: Je ne sai, glia la queuque anguille sous roche.
> Nina: N'est-ce pas qu'on aurait jetté sous nous queuque sort? Car on dit qu'il y a de méchants bergers qui font comme ça de la sorcellerie.
> Arlequin: Ohimé! tu me fais peur. De la sorcellerie? (préface)

Autreau trouva également son inspiration dans le roman de Mlle de Lussan, Les Veillées de Thessalie, qui était très populaire au dix-huitième siècle.

En dépit de ses sources, La Magie de l'amour est une pastorale en un acte et en vers. L'auteur précise ainsi son but et la destinée de sa pièce: "De plaire par des images agréables ou tendrement touchantes, ce qui n'affecte pas assez l'esprit ni le coeur pour faire rire ou pleurer. Or, dans un spectacle, nous voulons être excités à l'un ou à l'autre" (préface).

Dans le texte original, la pièce avait dix-neuf scènes et elle fut mal accueillie lors de la première représentation. Les comédiens, la jugeant trop longue, se sont crus obligés d'en retrancher six scènes. La nouvelle version atteignit le nombre de quinze représentations. Il y a quatre personnages principaux dans la pièce: Sophilette, l'héroïne, tient 82 répliques sur un total de 227; Dorimène, sa rivale, tient 60 répliques; Lhidimès a 42, et Doris 35 répliques; Candide, personnage utilitaire, a huit répliques en deux scènes (Appendice 11). L'intrigue est bien conduite jusqu'au dénouement: le mariage.

Les confidences de Dorimène à Doris sur l'attitude de Sophilette, jeune innocente qui tente de lui ravir son amant, constitue la première scène. La stratégie de Dorimène, afin d'éloigner Sophilette de Lhidimès, sera de lui faire croire que les hommes sont dotés d'un mauvais esprit. L'esprit crédule de Sophilette s'inquiétera donc, et elle voudrait bien savoir comment éviter de telles personnes.

> Dorimène: Comme fit autrefois votre tante, Candide.
> Son exemple est le meilleur guide. Pour tous
> les accidents, elle fit du temple de Diane,
> son asile; allez-y de votre coeur y recouvrir
> la paix. Il vous a garanti des pièges d'Hermi-
> phile; il peut le faire encore de ceux de
> Lhidimès. (sc. 2)

Sophilette se réjouit d'avoir trouvé la solution à ses problèmes:

> Sophilette: Adieu! Je vous quitte à regret et cours au Temple. Ne m'abandonnez pas, ma bonne et chère amie. Ce temple n'est pas loin d'ici. Venez-y quelquefois me tenir compagnie. Que par vous je sois éclaircie de ce que pensera sur ce changement-ci le méchant Lhidimès. (sc. 2)

Les scènes qui suivent nous présentent Lhidimès ému des sentiments que lui porte Sophilette (sc. 3). Dans un entretien entre les deux, Sophilette exprime la cause de son chagrin sans toutefois mentionner la faute qu'il aurait commise. Fidèle aux conseils de Dorimène, elle n'a pas précisé à Lhidimès la faute qu'il a faite (sc. 4). Sortie du bois où elle était cachée pour écouter la conversation de ces derniers, Dorimène déclare savoir la raison du chagrin de Sophilette. Elle explique que celle-ci croit pouvoir être heureuse en imitant sa tante Candide, toute dévouée au Temple. Elle tente de dissuader Lhidimès d'accorder ses faveurs à la "malhonnête Sophilette," mais celui-là avoue qu'il admire beaucoup les qualités de la jeune fille: sa pudeur, sa simplicité, sa bonté et sa douceur. Au cours de cet entretien, Doris qui s'était cachée afin de surprendre leur conversation, se dévoile et blâme Dorimène de ses mauvais desseins. Elle s'excuse sous prétexte que l'ardeur de son amour et de sa persévérance lui feront gagner Lhidimès.

Dans la scène sept, Sophilette revient du Temple duquel sa tante est absente depuis un mois et elle tient à retrouver Lhidimès malgré les dangers qu'elle croit courir.

La scène huit est une harangue de Dorimène à Lhidimès afin de dénigrer Sophilette. Elle présente l'innocente Sophilette comme une

"ingrate," "un farouche objet," et souligne que son innocence et son manque d'esprit la rendront "inhumaine." Elle précise: "Sans esprit on n'est jamais belle,/Lui seul donne de la beauté" (sc. 8). Lhidimès, de sa part, indifférent à Dorimène, maintient ses positions et se montre prêt à aimer Sophilette:

> Vous entendant parler d'esprit
> Car elle en a beaucoup, sans contredit;
> Et tant qu'avec bien moins, on peut encore me plaire
> Je lui sais, comme à vous, de plus de très beaux yeux.
> Un air souvent très vif, mais toujours gracieux
> Un port noble et léger, une taille parfaite
> Enfin pour plaire, elle a tout ce que je souhaite.
> (sc. 8)

Dans la scène neuf, Sophilette s'inquiète, elle cherche de tous côtés Lhidimès. Son soliloque nous révèle son amour aussi innocent que sincère:

> J'espérais par mes pleurs fléchir ici son âme,
> Lui rappellant pour moi sa première amitié
> Et tombant à ses pieds, exciter sa pitié
> A calmer l'ardeur qui m'enflamme.
> Non; il n'a pas le coeur assez dur, assez noir,
> Pour se défendre encore contre mon désespoir.
> (sc. 9)

La scène suivante entre Doris et Sophilette nous apprend que celle-ci ne désire plus se consacrer au temple. Elle confesse que malgré l'ennui qui la dévore, elle ressent d'agréables désirs depuis qu'elle voit Lhidimès:

> Sophilette: Ce que je veux, moi-même je l'ignore:
> Je souhaite à la fois et crains ma guérison.
> (sc. 10)

Doris apprend à Sophilette que Lhidimès n'est point un enchanteur et n'est pas doté de pouvoirs magiques, comme le prétend Dorimène. Elle dit que Lhidimès est un honnête homme. Sophilette se réjouit, et elle

veut désormais lui faire toutes ses amitiés. A ce point, Doris précise:

Doris: Ce n'est pas assez de moitié
Il faut l'abimer d'amour, c'est moi qui vous l'impose.
Sophilette: D'amour ou d'amitié, n'est-ce pas la même chose?
Doris: A votre âge, peut-on confondre encore cela?
Quelle simplicité! Quelle extrême ignorance!
(sc. 10)

Cette dernière réplique nous rappelle celle de Silvia (Les Amants ignorants) au sujet de l'amour de Nina et d'Arlequin. Sophilette et Lhidimès s'expliquent mutuellement leur attitude dans la scène douze. Sophilette lui avoue l'injustice de son idée qu'il était enchanteur et que ce qu'elle ressent est "l'effet de la magie." Lhidimès, ravi et enchanté de ces paroles, répond:

Reconnaissez enfin ma peine dans la vôtre
Vous êtes enchantée et vous jugez bien
C'est du même magicien
que nous sentons le pouvoir l'un et l'autre;
C'est l'amour qui nous a charmés;
Je vous adore, et vous m'aimez. (sc. 11)

Sophilette veut pourtant tirer au clair pourquoi son amour pour Lhidimès est différent de celui qu'elle éprouve pour ses parents. Lhidimès lui répond:

C'est que pour eux ce que ressent votre âme
Ne passe point jusqu'à vos sens.
Et que pour moi votre naissante flamme
Inspire des désirs plus vifs et plus pressants
C'est que de leur ardeur, qu'ils savent mutuelle,
Ils s'entretiennent nuit et jour;
Et que par là, sans cesse, elle se renouvelle.
Voilà ce que c'est que l'amour. (sc. 11)

Remarquons le vocabulaire et le romantisme de cette tirade. Le langage de la pièce est en général grâcieux et délicat et il dégage le même esprit de charme et de jeunesse qu'on retrouve dans les

premières oeuvres qu'Autreau produisit pour le Théâtre Italien. A ce propos, Pesselier a justement noté:

> . . . il serait difficile d'imaginer pour une comédie pastorale un sujet aussi aimable, que celui-ci et de le traiter avec autant de délicatesse et d'ingénuité. L'auteur était dans un âge fort avancé, lorsqu'il fit cette Comédie; et ce qu'il y a de plus surprenant, c'est qu'elle ne se ressent point de cette circonstance.[22]

La scène douze fait paraître Doris qui apprend aux amoureux que Dorimène s'est retirée au Temple pour toujours après avoir écouté en cachet l'entretien si tendre de Sophilette et de Lhidimès et en voyant tous ses desseins avortés. Sophilette exprime sa pitié malgré la perfidie de Dorimène et elle nous indique qu'elle engagera Candide à consoler sa rivale. Dans le divertissement de la dernière scène, les gens du hameau, charmés par la vue du jeune couple, viennent témoigner leur joie.

Le texte original diffère du présent. Dans la scène dix du texte original, c'est Sophilette qui apprend à Candide le trouble qu'elle éprouve dès qu'elle a vu Lhidimès. Sa tante lui suggère de demeurer au temple afin d'oublier son amant. Elle lui conseille également de faire mourir Lhidimès à l'aide de son talisman. Sophilette refuse, naturellement, et a plutôt recours à la déesse Diane afin que celle-ci conjure Lhidimès à quitter son soi-disant "art détestable."

La scène onze de la présente version est plus élaborée. L'auteur décrit plus longuement sa conception de l'amour. La scène douze de l'originale est un soliloque de Lhidimès désespéré à la recherche de son amante. Il y a trois autres scènes avant la finale dans cette version.

Les scènes retranchées présentent mieux l'emportement de Dorimène et la détermination de Sophilette qui se montre plus courageuse que jamais. A ce sujet, l'auteur nous dit:

> Pour ôter un peu du fade de ce poème, j'avais fait d'abord Dorimène d'un coeur un peu plus dur qu'elle n'est ici, ce qui jetait plus de pitié sur l'aimable Sophilette, qui en fait innocemment sa confidente; et je punissais le mauvais caractère de sa rivale en la mettant dans la cruelle situation d'être présente à la réconciliation des deux amants; son désespoir et ses vaines menaces finissaient la pièce plus vivement; mais toute actrice répugne à jouer un personnage odieux, et il n'est toujours permis à un auteur de rendre son ouvrage aussi bon qu'il le pourrait faire.
> (préface)

C'est donc dire qu'il a dû atténuer l'intensité dramatique qui aurait souligné plus fortement les différences de caractères entre Dorimène et Sophilette. Dans la révision, c'est surtout la jalousie qui provoque la perfidie. Dorimène croyait que le fait d'avoir été amoureuse la première lui octroyait la priorité sur qui que ce soit.

Structuralement, la pièce est bien construite; les scènes sont bien enchaînées et le dénouement est dans l'esprit de la pièce. La pièce se déroule au même rythme durant toutes les scènes. L'auteur lui-même précise que "l'amour de Sophilette éclate dans cette scène à travers son ignorance, autant et plus qu'en aucune autre de la pièce, et c'est ce qui en fait tout le sel" (préface).

Par sa forme et son contenu sérieux, la pièce ne permet pas autant les bouffonneries et le comique qui caractérisent la plupart des pièces de cet auteur. Cependant, la naïveté de Sophilette paraît parfois comique. Autreau lui-même a bien remarqué que "ce poème tient le milieu entre la comédie et la tragédie" (préface).

Les unités d'action, de temps et de lieu font de La Magie de l'amour une pièce classique. D'ailleurs, l'auteur est fier de cette ressemblance enracinée dans le théâtre français du dix-septième siècle, période capitale de la production dramatique. Il écrit:

> Je m'étais fait une religion de ne m'écarter du plan de l'original, qu'autant que j'y serais forcé, pour amener les événements à l'unité de temps et de lieu; et en cela, j'avais raison, ce me semble. Ce plan avait charmé tout Paris. (préface)

Malheureusement, Autreau n'a pas donné les détails de la réception de cette pièce. A ce propos, Pesselier écrit:

> La Magie de l'amour a presque détruit l'opinion où l'on était que le genre pastoral ne pouvait se soutenir sur notre Théâtre. Cette pièce reçoit encore tous les jours chez les Comédiens Français de nouveaux applaudissements.[23]

Quant au langage de la pièce, il nous rappelle les premières pièces d'Autreau; le niveau du langage est conforme à la situation sociale des personnages. C'est le langage naturel, simple et sans artifice, le langage des bergères.

LES FAUX AMIS DEMASQUES

Pièce imprégnée d'action qui a pour thème majeur l'amitié. L'intrigue de la pièce consiste à mettre en lumière la vraie amitié et à démasquer la fausse.

Damis, le personnage central, revient de la guerre après une longue absence alors que tous le croyaient mort. Il sombre dans le malheur en voyant Julie, celle qu'il aime depuis son enfance, mariée à un autre qui est d'ailleurs sexagénaire. Ormin, sa nièce Ninon,

le Major et Lindor sous prétexte de soulager sa peine, l'entraînent dans une vie superficielle où les seuls plaisirs sont ceux de la table. Peu de temps après son mariage, Julie est devenue veuve. Dorante, le véritable ami de Damis, et Mme Thibaut, la fermière de ce dernier, s'inquiètent de voir Damis en compagnie d'amis qui ne veulent que sa fortune et qui profitent de lui si allègrement.

Dès le début, le public/lecteur est mis au courant de la situation qui prévaudra tout au long de la pièce. Dans la première scène du premier acte, Mme Thibaut exprime ainsi ses griefs à Dorante:

> Je ne la connais moi que pour une infidèle:
> Envers Monsieur Damis; vous pour un faux ami
> Et cousin et cousine tous deux queux si, queux mi;
> Fallait-il qu'elle en prit un autre en mariage?
> Et vous qui le jettez dans le libertinage,
> Rougissez. . . . (I, 1)

Dorante retrace l'amour de Damis et de Julie et explique que personne n'est fautif si ce n'est Ormin et sa troupe.

> Damis trop pénétré de sa douleur mortelle,
> Trouve un homme ici près dont le zèle imposteur
> Par un manège fin, s'empare de son coeur:
> Ormin, vieux débauché, pour soulager sa peine,
> Dans les plaisirs de table adroitement l'entraîne;
> C'est l'unique moyen d'en guérir, selon lui;
> Et pour mieux écarter son amoureux ennui;
> Lui présente Ninon, sa nièce, assez jolie,
> Qui vient ici briguer la place de Julie.
> Frivole espoir: enfin il attire céans
> Un dangereux essaim de joieux faineans,
> Ami pareils à lui. La troupe charitable
> Consulte sur son mal, tient chapitre à sa table:
> On assoupit ce mal, en troublant sa raison;
> Damis croit à ces soins devoir sa guérison;
> Sa tendresse pour eux par le succès redouble,
> Et sa reconnaissance est l'effet de son trouble.
> (I, 1)

Dorante expose son intention de venir en aide à Damis:

J'ai su prendre en secret les mesures qu'il faut
Pour écarter d'ici les fourbes au plutôt.
Je vais faire d'abord cesser toutes leurs fêtes;
J'en ai le moyen sûr, mes machines sont prêtes.
Vous pourrez voir Damis un peu dans l'embarras:
Mais je l'en tirerai, ne vous allarmez pas.
(I, 1)

Cette scène d'exposition est la plus importante aussi bien que très révélatrice quant à l'intrigue de la pièce. Tous les éléments du jeu y paraissent.

Il faut souligner que l'auteur a choisi deux personnages, Mme Thibaut et Dorante, comme les personnages-clés de l'intrigue. Mme Thibaut représente à la fois l'esprit simple, populaire, et elle est quelque peu aveuglée par son affection maternelle pour Damis. Les reproches qu'elle fait aux amis véritables de son maître (Julie et Dorante) permettent à Dorante de rétablir les faits et d'éclairer le public. Constatons que toutes les scènes d'analyse, les temps morts de la pièce, sont tenues par Dorante seul ou avec Mme Thibaut. A chacune de ces scènes (I, 1; III, 2; IV, 13, 14; V, 1) le même schème est respecté (Appendice 12). Ils ne participent pas directement ni aux intrigues ni aux situations, pourtant ils y sont étroitement liés.

Pourquoi Damis s'est-il laissé entraîner dans la fâcheuse situation de la pièce? La description que nous donne Dorante du caractère de Damis nous éclaire sur cette question:

Il est à se livrer à une faiblesse extrême
Si son coeur en amour a fait un heureux choix,
Sa crédule amitié l'a trompé mille fois!
Sa bonté le séduit, et son âme trop tendre,
Par des dehors fardés, est aisée à surprendre.
La naïve candeur que l'on découvre en lui,
Sur la simple apparence il la croit en autrui.
Il est vrai qu'il hait presque avec la même force;

Et si jamais entre eux nous mettons du divorce,
Si nous pouvons un jour lui dessiller les yeux,
C'en est fait, ils lui sont à jamais odieux.
(I, 2)

Damis aime désespérément Julie et comme le précise Ninon: "Vous n'avez qu'un défaut, c'est d'aimer à la rage" (V, 5). C'est à cause de cet amour qui le possède qu'il s'est associé à des écornifleurs. Il veut vendre sa maison, voisine de celle de Julie, afin qu'il puisse l'oublier et mettre fin à son malheur.

Julie présente un caractère sage et fort philosophe. Ses propos témoignent de sa maturité et de son expérience. Contrairement à Damis, elle demeure lucide dans toutes les situations de la pièce. Déjà, elle s'est procuré la maison d'Ormin et elle est prête à acheter celle de Damis pour lui venir en aide. Son amour pour Damis est profonde, comme le regrette Ninon, qui dit:

Quand l'amour s'est niché dans le coeur d'une prude,
Il faut pour en tirer faire un terrible effort;
Il s'y tient, s'y cramponne, il est là dans son fort.
(III, 10)

La rencontre de Julie et de Ninon (III, 8) est la scène où le rôle de Julie a la plus grande importance. Cette scène contribue à faire ressortir le vrai caractère de Ninon que Dorante décrit ainsi:

De cet esprit adroit, insinuant, commode,
Que l'on peut acquérir dans le monde coquet:
Elle charme surtout par un joli caquet,
Amusant, enjoué, plein d'un feu qui pétille;
Caquet, trop libre un peu pour n'être encore que fille,
Qui devrait s'exprimer d'un ton plus mesuré.
Mais elle est sage, au moins, j'en suis très assuré.
(I, 7)

Ninon n'a pas de dot, cependant elle aspire à avoir Damis pour époux. Elle participe au plan de son oncle et se pousse à charmer Damis (II, i),

mais ses stratagèmes sont peu efficaces. Elle tente de faire croire à Julie que Damis est amoureux d'elle (III, 8) et à Damis qu'elle s'est donné en garantie à Ormin, pour qu'il prête de l'argent à Damis (IV, 10). Ni l'une, ni l'autre ne sont dupes.

Quant aux autres personnages, Dorante nous précise brièvement les contours de leurs caractères au cours d'un entretien avec Damis:

> Ton Major, fin joueur, par exemple, s'occupe
> Le plus souvent qu'il peut à te faire sa dupe;
> Et le rusé sournois, d'un air froid, négligent,
> Pour te désennuyer, te gagne ton argent.
> Lindor, lâche flatteur, avec autant d'adresse
> Travaille à s'acquérir en secret ta maîtresse;
> Elle est riche, et son bien ne conviendrait pas mal
> A rajuster le sort d'un Cadet Provençal. (I, 3)

La puissance de cette pièce est le stratagème employé par Dorante pour démasquer les faux-amis. Toutes les erreurs financières de Damis qui surviennent inopinément au cours de l'intrigue ont été provoquées par Dorante, pourtant on ne le sait qu'à la fin. La pièce semble être construite sur le modèle d'une intrigue policière. Le public/lecteur se laisse prendre par le rythme de l'action, très bien orchestré et se retrouve aussi surpris que Damis d'apprendre la manière dont tout a été prévu.

Toutes les scènes maîtresses de la pièce sont isolées et entourées des scènes secondaires. L'auteur suit ce procédé dans presque tous les actes. Dans la scène trois du premier acte, on apprend que l'Epine, l'homme d'affaires de Damis, et qui est depuis longtemps au service de la famille, a vendu la maison de Paris de son maître. Ce dernier est sans nouvelles de son argent, de la part d'Epine et du notaire qui s'occupait aussi de l'affaire. Dans les scènes neuf et dix

de l'acte deux, les événements se précipitent. La Fleur, laquais de Damis, revient de Paris et lui apprend que l'Epine est parti pour Bruxelles. Il lui remet également une lettre de son notaire qui lui confirme cette mauvaise nouvelle. La scène suivante présente le sergent Gaillard; ce dernier est chargé de saisir les biens de Damis pour régler une dette de 3000 écus. Son maçon lui intente un procès, les créanciers se multiplient.

Dans l'acte trois, scène première, Ormin et sa nièce, Ninon, se concertent et ils dévoilent leurs intérêts ouvertement. Cet acte n'ajoute rien à l'intrigue principale. Il revient plutôt aux thèmes de l'amour de Damis et de Julie; et à l'indifférence des faux amis à l'égard du malheur de Damis. Dans la dernière scène (III, 11), Dorante suggère à Damis de demander à Ormin, qui est récemment enrichi par la rente de sa maison, l'argent nécessaire pour le sortir de son embarras.

L'acte quatre nous illustre clairement les caractères des faux amis de Damis. Ormin refuse catégoriquement (IV, 1). Le Major refuse également, grâce à une raison habile mais franche (IV, 5), et Lindor s'engage à aller chercher de l'argent à Paris pour Damis (IV, 12).

Dans le dernier acte, Dorante rend à Damis la lettre adressée à Julie par Lindor, et qui révèle ce dernier comme le plus flatteur et le plus dangereux des faux amis. Lindor est le premier à s'enfuir, démasqué.

La scène neuf de l'acte cinq est capitale; c'est la scène du démasquement qui nous surprend le plus. Dorante arrive enfin avec des gens masqués. Il leur demande de se dévoiler. Le premier, l'Epine,

s'explique et apprend à Damis qu'il n'a pas perdu ses biens:

> Oui, Monsieur, c'est moi-même,
> Principal instrument d'un adroit stratagème,
> Qui vous ôtant vos biens, à la fin vous a mis
> Dans la nécessité d'éprouver vos amis.
> Usez mieux de ces biens, le Ciel vous les envoie:
> Monsieur va vous donner d'autres sujets de joie.
> (V, 9)

Dorante explique que le procès, bien que réel, est dû à sa propre intervention. Il promet à Damis de lui assurer "le coeur et la main" de Julie. Elle se démasque alors. La fin est heureuse.

Nous relevons dans Les Faux Amis démasqués les thèmes de l'amour, de l'amitié, de l'épreuve, du mariage, de la pruderie, de l'honneur, ainsi que le thème de l'argent. L'auteur les développe longuement et par là nous expose ses idées sur les sujets relevés.

La pièce contribue à identifier magistralement l'amitié et l'amour véritable dans la mesure où ils sont toujours désintéressés. Nous constatons que Damis est quelque peu responsable de son sort, Julie le lui rappelle:

> Et moi, Monsieur, je crois qu'on accuse le sort,
> Dans des cas où souvent il a le moins de tort.
> Songez, réfléchissez, si de votre conduite
> Vos pertes, vos chagrins ne seraient pas la suite.
> (V, 3)

La peinture de l'amour chez Autreau est bien profonde et tout particulièrement dans les pièces destinées au Théâtre Français. L'amour n'a rien de frivole, il vient du fond du coeur et reste sérieux comme le démontre l'amour réciproque de Julie et de Damis. La référence que l'auteur fait à Céladon et à son amour pour Astrée nous explique la nature de celui de Damis pour Julie. C'est un amoureux timide mais très fidèle. Julie, de sa part, avoue qu'elle

"aimait d'un air trop sérieux." L'auteur décrit cet amour par un certain vocabulaire précieux tel que "flamme," "feu," "violence." Dorante nous indique que Damis n'eut jamais un amour si violent et même Ormin note que son indifférence provient de l'amour qui le surmonte et qu'il cache autant qu'il peut. Damis aime Julie de tout son coeur; il précise lui-même: "Julie à mes yeux apparue, m'occupe tout entier" (III, 11). Quant à Ninon, elle s'intéresse au mariage avec Damis pour des raisons matérielles. Au fond, elle semble être contre le mariage en général. Dans l'espoir d'être l'épouse future de Damis, elle s'exprime ainsi: "Je tremblais au mot de mariage; il m'offrait à l'esprit un bourgeois esclavage. . ." (V, 5).

Autreau a réussi dans cette pièce à masquer son but principal. Le stratagème employé par Dorante est la source majeure de l'action. Autreau semble, de la même manière, se servir d'un stratagème littéraire qui lui permet tout en gardant un rythme continu de poursuivre son but secret. Dorante est à l'intrigue ce qu'Autreau est à la pièce; ils en sont les auteurs. Autreau s'est actualisé dans sa pièce grâce à Dorante. Notons que c'est pour cette raison que le personnage ne nous est pas livré de la même manière que les autres. Tous deux maîtrisent l'action sans jamais se démasquer si ce n'est au dénouement.

Les Faux Amis démasqués tendent vers la comédie moralisante. Ce fait devient plus évident à la fin de la pièce quand un des acteurs déclare:

> Messieurs, nous vous offrons les différents tableaux
> D'un Ami véritable, et de trois des plus faux:
> Tel qu'on croit le meilleur, est souvent le plus traître;
> Venez nous voir souvent pour vous y bien connaître.
> (V, 10)

Nous retenons également, en ce qui concerne la technique dramatique d'Autreau, le rôle de l'auteur auprès de son public; ce rôle est dépeint par la relation Dorante-Mme Thibaut.

Les Faux Amis démasqués sont une oeuvre assez ambitieuse. Il est difficile de deviner la raison pour laquelle elle ne fut jamais mise en scène car elle ne cède en rien à beaucoup de comédies qui furent acceptées et jouées au cours de la première moitié du dix-huitième siècle.

Il est particulièrement intéressant de constater que cette pièce contient plusieurs traits qui la caractérisent comme l'une des comédies qui représentent la nouvelle tendance vers la comédie larmoyante. Le ton sérieux que l'on remarque dans certaines pièces de Destouches est tout à fait évident dans Les Faux Amis. Chez les personnages de cette pièce, la reconnaissance de leurs propres fautes, qui est un élément du théâtre de la fin du dix-huitième siècle, y apparaît aussi. Lindor, ami inconstant de Damis, s'écrie quand il est découvert: "Je suis trahi, je le mérite bien." Damis, de son côté, se met à genoux devant Julie pour lui demander pardon quand il se rend compte qu'il a eu tort.

CONCLUSION

Pour terminer ce chapitre, il nous convient de résumer l'essentiel des remarques faites au cours de notre analyse comme elles s'appliquent à l'ensemble des pièces. Nous avons déjà cité Lagrave qui, en établissant le bilan des auteurs comiques de la première

moitié du dix-huitième siècle en France, situe Autreau parmi les cinq auteurs les plus importants de cette période. Il arrive tout près de Marivaux.[24]

Ce fait atteste deux points intéressants: d'abord qu'Autreau comme auteur comique a un talent qui mérite notre attention, et deuxièmement, qu'il est loin d'être seul à produire une oeuvre comique qui se caractérise par les qualités que nous avons relevées au cours de cette analyse. Nous avons noté chez Autreau l'influence d'auteurs très connus et bien appréciés de la littérature française dont les plus grands sont Rabelais, Molière et Marivaux. Ces influences sont à la fois directes et indirectes. Nous avons relevé également quelques tendances littéraires de la littérature antique particulièrement en ce qui touche l'emploi des termes et des références relatives à l'amour. L'auteur tente de nous peindre l'amour dans sa pureté, sa naïveté et son naturel et quelques images employées nous rappellent l'amour platonique et pétrarquiste à la fois. Le recours à la mythologie antique fait preuve de la connaissance qu'a ce dramaturge de cette richesse littéraire. Les noms de Céladon et d'Astrée qui reviennent maintes fois indiquent la nature de l'amour que cet auteur propose.

Sa peinture fidèle et précieuse de la réalité quotidienne et des moeurs des sociétés française et italienne tient à montrer non seulement la profondeur de sa double culture personnelle mais aussi son sens aigu d'observation. Le théâtre d'Autreau propose un large tableau et des peintures des aspirations sociales, idéologiques et esthétiques de l'époque. Toutes les couches sociales sont représentées dans son théâtre. Pour concrétiser ses peintures comme Dancourt

l'avait fait avant lui, il se servit des lieux concrets et des histoires réelles: Le Port-à-l'Anglais, par exemple, existait. Ce port était une auberge à la mode à cette période, fréquentée par les jeunes gens, et où les petits-maîtres font de nouvelles conquêtes. Le caractère de Bayard est peint d'après un capitaine du seizième siècle dont la bravoure lui valut le surnom de Chevalier sans peur et sans reproche.

Autreau a tenu preuve d'une bonne connaissance de l'italien, du latin et tout naturellement du français. Cette orientation culturelle inspire notre auteur à écrire des pièces pour un théâtre étranger, et par là, il a démocratisé et popularisé un théâtre qui consistait autrement à plaire à un monde aristocratique et mondain capable de payer des traducteurs pour les spectacles italiens. C'est des Italiens qu'Autreau a tenu la veine burlesque de six de ses pièces, jointe à sa veine personnelle de plaisanterie. Par contre, les pièces destinées au Théâtre Français ont le ton sérieux et parfois trop sérieux même pour un Molière. La diversité de matière de son théâtre s'explique par la double destinée de ce théâtre aussi bien que par le goût de son public qui attend du Théâtre Italien et de la Foire des spectacles et des divertissements et qui réclame au Théâtre Français la caractérisation et des portées philosophiques et morales.

Tout en se servant des éléments essentiels de la comédie de son temps, Autreau montre une certaine indépendance dans son but de montrer, à la place des vices et des défauts des hommes, les vertus et les belles qualités dans des personnages intéressants et à qui l'on aimerait ressembler. L'auteur/philosophe postule que la vertu

plaît en autrui à ceux mêmes qui la suivent le moins, et sa beauté, plus souvent offerte, pourrait produire en eux un penchant à l'aimer.

Il réussit à réaliser ce but dans la plupart de ses pièces et surtout dans Démocrite prétendu fou aussi bien que dans Le Chevalier Bayard. Le penchant de notre auteur pour la vertu et la vérité traduit sa vue optimiste et morale d'une société où la légèreté et la licence sont à la mode et mènent à la dégradation des moeurs. Ses héros sont tous en faveur de l'individualisme héroïque et de l'indépendance disponible à tout ce que la vie peut offrir. Flaminia, l'analyste de l'amour, décide elle-même qui elle épousera après avoir examiné les diverses tendances de l'amour dans chaque pays (Le Port-à-l'Anglais). Silvia se sauve à Paris afin d'éviter un mari proposé par sa tante; elle est heureuse d'avoir choisi Mario elle-même quand elle se trouve psychologiquement et émotionnellement prête pour le mariage (L'Amante romanesque). La Silvia de La Fille inquiète trouve l'amour d'Arlequin pour Violette "héroïque." Arlequin dans le processus de sa transformation en amant raffiné et sérieux se montre prêt à sacrifier le vin et à le remplacer par l'eau claire pourvu que Violette l'aime. Eprouvant la crainte de la mort, il n'en a pas peur à condition que la mort survienne le lendemain de ses noces (Le Besoin d'aimer). Démocrite est doué d'une richesse psychologique indiscutable aussi bien que d'une morale très peu commune à cette époque (Démocrite prétendu fou). Le Chevalier Bayard, Julie et Monfort, à leur tour, incarnent l'héroïsme et la vertu que l'auteur nous propose (Le Chevalier Bayard). Notons que tous les personnages méchants finissent par être punis. L'oeuvre d'Autreau est, dans son aspect moral, un véhicule et une expression de foi.

En ce qui concerne ses expériences techniques, notre analyse en parle longuement. D'abord, la technique qu'il emploie pour soutenir l'intérêt du spectateur/lecteur et pour tisser le fil de ses intrigues secondaires ne le cède en rien à celle de ses contemporains. Nous ne devons pas méconnaître l'habileté scénique qui se manifeste dans presque toutes les pièces par une particulière maîtrise. Ses intrigues sont habilement et vivement menées et les situations dans lesquelles il campe ses personnages ne manquent ni de piquant ni de variété. Autreau excelle dans la distribution des rôles, aucun personnage clé au déroulement de la pièce n'y est éclipsé. Il fit également un habile usage des éléments de farce et de divertissement, technique qui nous rappelle Molière. Le divertissement s'adapte dans chaque pièce à l'idée de la pièce. A tant de niveaux, que ce soit personnage, situation, ou idée, l'auteur emploie le jeu de contraste en vue de renforcer les qualités mises en relief. L'amour vrai s'oppose à l'amour faux (Panurge marié); l'amour s'oppose également à la fausse amitié (Les Faux Amis démasqués). Les méchants s'opposent aux vertueux, les femmes lucides s'opposent aux volages et l'esprit vif s'oppose à la naïveté. L'auteur sait développer une action, coordonner sur la scène des entrées et des sorties, des rencontres et des dissimulations selon un rythme conforme à l'art théâtral. Autreau manifeste un certain attrait pour la perfection technique et il adhère aux exigences des règles des trois unités dans sa pastorale, La Magie de l'amour. Il suit dans la plupart des pièces la règle de la vraisemblance; le mélange du comique et du sérieux est le caractère même de la vie.

Quant aux thèmes traités, nous avons vu que l'amour donne au théâtre d'Autreau son unité. Toutes les pièces portent sur l'amour, soit l'éveil de l'amour, soit les difficultés confrontées par les jeunes amoureux. L'auteur traite ce sujet d'une manière sérieuse. Sauf dans deux pièces, Panurge à marier et Panurge marié dans les espaces imaginaires, où il s'agit du faux amour, l'amour dans toutes les pièces est toujours bien motivé. L'auteur révèle sa philosophie dans sa peinture de ce sentiment. Il considère l'amour suprême et noble: une passion admirable. L'amour adoucit le chagrin de Damis, réjouit l'esprit de Sophilette, transforme la rudesse d'Arlequin, prouve l'héroïsme de Démocrite, corrige les préjugés de Silvia et remplit le besoin de "la fille inquiète." Dans l'esprit des jeunes, l'amour naissant mène à un mystère que ceux-ci ne comprennent guère. Dans l'ensemble, les sentiments de l'amour sont spontanés et rien ne peut les détruire, tous les obstacles à l'amour sont soigneusement surmontés. En somme, l'auteur suit la Formule.

Pour que les amants se retrouvent, l'auteur a employé bien des "machines dramatiques" dont le travestissement et la tromperie sont les plus efficaces. Grâce à ces moyens, il arrive à nous peindre les relations humaines et à décrire le rôle polyvalent de la raison telle qu'elle est employée par les personnages comme arme en faveur de l'amour ou contre. C'est cette passion qui provoque, dans les pièces, les détours et les ruses. Notons qu'Autreau par la technique de la Formule se rapproche de Molière et des auteurs de son temps, particulièrement de Marivaux, qui ont eu recours à des supercheries analogues.

Liés au thème de l'amour, il y a les thèmes du mariage, de la jalousie, de l'épreuve, de la vertu et de l'amitié. De nombreuses images et peintures en sont également dégagées. L'image qu'il nous donne de la femme est double; on y voit la femme vertueuse, décidée, lucide et en pleine prise de ses sentiments, puis la femme volage, coquette et prête à se jouer des hommes. Le jeu de contraste opère encore dans sa peinture de la femme; l'auteur le fait exprès dans son but de la peindre d'après nature. Si la littérature de son temps tient la fonction d'un miroir de la société, il doit nous présenter les points forts et les faiblesses; ce que fait notre auteur. Il puise la substance de ses sujets dans la vie et l'anime de son expérience et de son observation.

Les innovations que ce dramaturge a apportées au théâtre de son temps méritent notre attention. Nous avons vu que sa première pièce, Le Port-à-l'Anglais, fut la première pièce française jouée par les acteurs italiens et que cette pièce assura leur résidence permanente en France, rendant ainsi possible la mise en scène de l'oeuvre de Marivaux qui établit sa réputation peu après. Autreau avait lancé le terrain de l'amour naissant que Marivaux avait développé longuement dans ses pièces. Il rejoint ce dernier dans le domaine de l'analyse rigoureuse et minutieuse des sentiments du coeur.

L'Amante romanesque d'Autreau est la première pièce de son temps où l'action principale se développe dans un contexte purement psychologique. La lutte personnelle de Silvia contre ses émotions constitue le conflit majeur de la pièce. Nous avons noté également qu'Autreau est le premier à transformer Arlequin de sa grossièreté

traditionnelle en un personnage presque poli, capable d'aimer profondément et d'une forme d'attendrissement particuliere à l'époque.[25] Il est le premier de son temps d'avoir employé systématiquement la structure comique, la Formule, et il nous donne une définition exquise de cette formule dans son contenu pratique en construisant La Fille inquiète ou le besoin d'aimer (1723).[26] Cette structure dramatique très populaire entre 1660 et 1760[27] nous offre non pas les amants mondains et calculateurs mais de charmants jeunes gens chez qui l'amour est spontané et irrésistible. Nous remarquons cependant que cette Formule très populaire pendant cette période n'est pas sans ses propres défauts. Elle a une faiblesse commune malgré le fait que les intrigues assez souvent sont bien menées; les dénouements apportent rarement des surprises ou des mystères qui caractérisent les pièces faites pour le Théâtre Français.

Cette observation s'applique également à de grands auteurs comme Molière, Lesage, Regnard et Marivaux qui ont tous utilisé la Formule. Les comédies de Molière, par exemple, surprennent peu et ses dénouements, souvent, ne sont que des prétextes pour terminer la pièce. Ses pièces sont cependant des comédies de caractère et nous pouvons donc pardonner à Molière d'avoir dirigé son attention ailleurs. Ni Le Légataire universel de Regnard ni le Turcaret de Lesage ne réservent au public de grandes surprises. Dans Le Jeu de l'amour et du hasard de Marivaux (1730), l'élément de surprise est minime puisque nous sommes parfaitement conscients de ce que sera le dénouement, nous intéressant uniquement à la façon dont est menée l'intrigue.

Selon les dictionnaires dramatiques, Autreau fut le premier auteur français à mettre le caractère de Bayard sur la scène. Le caractère irréprochable de ce chevalier devient très populaire au cours du dix-huitième siècle comme en témoignent Gaston et Bayard (1771) de De Belloy; Le Chevalier sans peur et sans reproche (1780) de Monvel; Le Chevalier sans peur et sans reproche (1787) de Pompigny et Le Siège de Mezières (1788) de Du Rozoy.

Notre auteur fut un écrivain bien en avance sur son temps. Ses personnages féminins comme la Silvia de L'Amante romanesque et la Marquise de Verdchateau de Panurge à marier nous rappellent l'image de la femme dans la littérature du dix-neuvième et du vingtième siècles: la femme à la recherche de son identité personnelle, sûre de ses sentiments et en rupture avec la pudicité exagérée dans l'expression des sentiments des siècles passés. N'est-ce pas déjà la femme libérée de nos jours sur la scène, il y a deux siècles?

Si nous tenons compte de ce qui précède: la diversité de sa matière de théâtre, la peinture de l'amour naissant d'une manière spontanée et naturelle dans la littérature française, les actualités et les moeurs qu'il tourne à son avantage et l'utilité morale de son art qui exige que l'auteur prenne soin des moeurs du public, des ressources érudites dont il s'inspire et des expériences techniques qu'il tente jusqu'à la perfection formelle, la brillance de son langage et sa foi dans les ressources humaines; nous devons reconnaître le talent décidé de cet auteur. Nous reconnaîtrons également que ce dramaturge mérite d'être inclus dans toute oeuvre traitant de la comédie au dix-huitième siècle. Il montre un talent bien modeste mais réel.

NOTES

[1] François Pire, "Critique et analyse," Revue des Langues Vivantes, 41 (1975), pp. 131-132.

[2] E.J.H. Greene, Menander to Marivaux: The History of a Comic Structure (Edmonton: The University of Alberta Press, 1977).

[3] "Le Thyrse était une espèce de Lance que les hommes et les femmes portaient autrefois dans les fêtes de Bacchus, et ce Thyrse sera entouré de pampres et de myrtes, symbole d'une double alliance. Les Chevaliers et leurs Chevalières boiront ensemble selon les lois de l'Ordre, chacun y boira à sa manière." L'Amante romanesque (III, 9); Oeuvres, p. 69.

[4] E.J.H. Greene, op. cit., p. 131.

[5] Chaponnière, Paul, "Les Prédécesseurs et contemporains de Marivaux," Bibliothèques Universelles et Revue Suisse, 61 (février 1911), p. 235.

[6] V.P. Brady, Love in the Theatre of Marivaux (Genève: Droz, 1970), pp. 75-76.

[7] Cité par E.J.H. Greene, op. cit., p. vii.

[8] V.P. Brady, op. cit., p. 73.

[9] Voir note 8.

[10] E.J.H. Greene, op. cit., p. 132.

[11] Xavier de Courville, Un Apôtre de l'art du théâtre au dix-huitième siècle: Luigi Riccoboni dit Lélio (Genève: Slatkine Reprints, 1969), II, pp. 257-258.

[12] T.S. Gueullette, Notes et souvenirs sur le théâtre italien, publié par J.E. Gueullette (Paris: Droz, 1938), p. 103.

[13] Gustave Attinger, L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français (Genève: Slatkine Reprints, 1969), p. 383.

[14] Ibid., p. 383.

[15] Henri Lagrave, op. cit., p. 550.

[16] Etienne Souriau, Les Deux Cent Mille Situations dramatiques (Paris: Flammarion, 1950), p. 253.

[17] Julien Geoffroy, "Cours de la littérature dramatique 1819-1820," PMLA, 1931, p. 522.

[18] Abbé de La Porte et S.R.N. Chamfort, Dictionnaire dramatique (Paris: Lacombe, 1776), p. 354.

[19] J.A. Desboulmiers, Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien (Paris: Lacombe, 1769), III, pp. 334-335.

[20] Antoine de Léris, Dictionnaire portatif, historique et littéraire des théâtres, deuxième édition (Paris: Jombert, 1763), p. 106.

[21] Maupoint, Biblithèque des théâtres (Paris: Chardon, 1733), p. 227.

[22] Pesselier, op. cit., p. 11.

[23] Pesselier, ibid.

[24] H. Lagrave, Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750 (Paris: Klincksieck, 1972), pp. 611-612. Lagrave rapporte que cinq auteurs dominèrent la production en ce qui concerne les grandes pièces à la Comédie Italienne avec Marivaux en tête de file dont Autreau occupe le cinquième rang avec 243 représentations de ses pièces pendant cette période. De 608 pièces jouées à l'Hôtel de Bourgogne, 23 comédies ou tragi-comédies ont attiré plus de 10.000 spectateurs. De ce nombre se trouvent trois pièces de Jacques Autreau, notamment Le Naufrage au Port-à-l'Anglais (17.000); Les Amants ignorants (13.000) et Démocrite prétendu fou (30.000).

[25] Voir Brady, op. cit., pp. 75-76.

[26] Voir Greene, op. cit., note 10.

[27] Voir Greene, op. cit., note 2.

CHAPITRE IV

ASPECTS DU THEATRE D'AUTREAU:
LE LANGAGE ET LE COMIQUE AUTREANS

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

Toutes les citations mentionnées dans ce chapitre sont tirées de la réimpression des Oeuvres de Monsieur Autreau par Slatkine Reprints. En raison des nombreuses citations dans ce chapitre et par souci d'économie tous les titres des pièces seront abrégés.

LPA : Le Port-à-l'Anglais ou les nouvelles débarquées

AR : L'Amante romanesque ou la capricieuse

LAI : Les Amants ignorants

BDA : La Fille inquiète ou le besoin d'aimer

DPF : Démocrite prétendu fou

PAM : Panurge à marier ou la coquetterie universelle

PMDEI : Panurge marié dans les espaces imaginaires

Ch. B : Le Chevalier Bayard

LMA : La Magie de l'amour

LFA : Les Faux Amis

Pour toutes les pièces indiquées dans le texte, le chiffre romain renvoie au numéro de l'acte et le chiffre arabe indique le numéro de la scène. Exemple: LPA I, 6: Le Port-à-l'Anglais, acte I, scène 6.

La "fantaisie verbale", dans le sens qu'elle indique "un jeu libéré du souci de la signification et placé sous le signe de la gratuité"[1] existe superficiellement dans le théâtre d'Autreau et se limite à ses pièces destinées au Théâtre Italien. Robert Garapon a écrit "Qu'il y a fantaisie verbale dès que le plaisir d'assembler les mots et de jouer avec eux prend le pas sur la volonté de signifier. Tandis que le langage se caractérise normalement en vue d'une fin, la fantaisie verbale est un gaspillage."[2]

Avant de déterminer jusqu'à quel point Autreau a utilisé la fantaisie verbale, il faudrait tout d'abord remarquer que les amateurs de théâtre de l'époque se rendaient au théâtre pour diverses raisons. Ils attendaient du Théâtre Italien le divertissement mais se rendaient au Théâtre Français avec un goût plus strict pour l'analyse psychologique de la conduite humaine, pour la raison, la logique et la précision du langage. Comme Autreau écrit pour les deux théâtres, il est bien possible qu'il ait utilisé la fantaisie verbale pour décontracter les spectateurs du Théâtre Italien qui recherchent le divertissement à tout prix.

LES PIECES EN PROSE

D'une manière générale les idées peuvent se communiquer de plusieurs façons. L'on peut communiquer par sourire, par geste, par mouvement, par mots, par phrases, etc. Toutes les fois cela est dirigé vers une cible. C'est normal lorsque la communication atteint son but qui pourrait être soit d'informer, soit de divertir, soit de

contrarier mais lorsqu'elle produit un effet contraire au but visé: elle peut devenir soit comique soit tragique selon la situation. Le sourire d'un enfant ou même d'un adulte révèle la joie, les pleurs indiquent l'agitation d'un enfant affamé ou à la recherche d'attention. Chaque mouvement ou geste porte un certain message et dans une comédie tout ceci peut accroître l'effet comique.

Autreau a utilisé dans ses pièces un certain nombre de techniques linguistiques et comiques. Si elles étaient toutes gratuites ou non dépendait des spectateurs aussi bien que des personnages qui les employaient. Un lecteur de ses pièces est dans une situation peu avantageuse par rapport au spectateur car il n'est pas souvent conscient du ton, des mouvements, des gestes qui accompagnent ses paroles. Cependant nous verrons que les personnages d'Autreau emploient de nombreux mots à effet humoristique: par example le langage paysan de ses personnages peut paraître amusant à un spectateur cultivé même si ce niveau de langue traduit la réalité sociale des personnages qui l'emploient. Voici une conversation entre Mathurine et Simone, deux paysannes dans PAM:

> Mathurine: Simone, c'est donc là ce Monsieur Panurge, que sti qui viant de nous parler sous l'ormiau?
> Simone: Li-même.
> Mathurine: Nan dit qu'il viant tout exprès à Cartrouville, charcher queuque Paysanne à son goût pour l'épouser; ça est-il vrai?
> Simone: J'en ai entendu marmurer. (PAM, III, 1)

Leur jargon est amusant bien qu'il corresponde à leur condition sociale. C'est le cas de Tontine dans Le Port-à-l'Anglais:

Flaminia: Ma bonne, où allez-vous donc tous si joyeusement?

Tontine: J'allons, à l'occasion du premier jour de Mai, porter un bouquet à la Dame de notre Village, qui s'appelle Jacqueline.

Flaminia: Où est-il ce bouquet?

Tontine: C'est Lucas que vla, qui le porte.

Flaminia: Pourquoi n'est-ce pas vous? Cela conviendroit mieux.

Tontine: Vla ce qui vous trompe, Madame; car pour ce qui est d'en cas de bouquet pour une Dame, il est plus agreiable quand c'est un mâle qui le présente.

Silvia: Ma soeur, je trouve qu'il a l'air du jeune homme que je vis hier au soir dans la cuisine.

Tontine: Dame, c'est un compère qui a vû le loup, au moins, que Lucas. Il étoit de la Milice. Il a fait la guerre dans la Province de l'Italie. Il jargonne de l'Itaglien par coeur encore mieux que du François. (LPA, I, 7)

Dans la même pièce le Comte, qui est allemand, s'exprime dans un jargon plus affreux; il parle français en utilisant des sons allemands:

Le Comte: Montamzelle Flaminia! Oh l'être point vous que che voye présentement. L'estre ein Sonche! ein refferie! Moi dormir encore touchours.

Flaminia: En croirai-je mes yeux? est-ce vous Seigneur Comte?

Le Comte: O cara Flaminia! Puisque le fortune fait trouver nous ensemplement par ein ponne hasard, che l'espere que vous souffre point la séparation entre nous chamais davantache.

Flaminia: Je fais plus que de l'espérer; l'amour que je sens m'en assure; il est plus fort que tous les obstacles que l'on peut lui opposer.

Le Chevalier: Quoi Seigneur Comte, c'est-là véritablement la Signora Flaminia, pour qui vous n'avez point cessé de soupirer depuis votre retour d'Italie?

Le Comte: Monsir la Pastide, mon fitele ami, il être point ein mortel plus contentement que moi toutasteure. Chel sens mon coeuir que il nache dans le choie par teous son tête. O mia cara Montamzelle Flaminia! (LPA, II, 17)

Dans Les Faux Amis, Mme Thibaut parle un français presque incompréhensible:

Mme Thibaut: Je ne la connois moi que pour une infidèle
Envers Monsieur Damis; vous, pour un faux ami;
Et cousine et cousin tous deux queux si, queux mi;
Falloit-il qu'alle en prît un autre en mariage?
Et vous qui le jettez dans le libartinage,
Rougissez. . . . (LFA, I, 1)

Nina dans Les Amants ignorants est une paysanne typique et son langage le prouve:

Nina: Tenez, Mademoiselle vla comme ça fait. Quand je ne sommes pas ensemble Arlequin et moi, ça nous ennuie, ça nous ennuie à la mort. Je sommes si tristes, si tristes: et puis, quand je venons à nous revoir, je sommes bien aises à la vérité; et si pourtant je ne sommes pas, à cause que j'avons toujours envie de l'être davantage. (LAI, I, 11)

Il nous est impossible d'indiquer tous les cas du langage paysan de l'oeuvre d'Autreau car ceux-ci sont nombreux. Cependant nous notons que ce niveau de langue a des caractéristiques communes. Il existe dans le langage paysan des déformations phonétiques: rian pour rien, pardu pour perdu, biau pour beau, vla pour voilà, amiqué pour amitié, queuque pour quelque, parte pour perte, quient pour tient, riont pour riant, sallon pour salon. A remarquer que "en" est prononcé "an"; "ie" est prononcé "ia"; "ai," "oi"; "ea," "ia"; "tié" pour "quié" (amiquié); "eu" pour "u" (leunatique); "ar" pour "er" (charcher). Les conjugaisons révèlent les caractéristiques suivantes: "Je vas," "je sommes," "j'osons," "j'avons," "ils avont," "je tombons." Damasippe dit à propos de Damastus: "Le plaisir qu'il ma fait, je dois le reconnoître, a ce qu'il dit, le Dieu l'avont ainsi formé" (DPF, I, 1). Les paysans existent dans les pièces écrites pour le Théâtre Italien, aussi bien que dans les pièces destinées au Théâtre Français et leur niveau de langue est presque identique dans les deux cas.

Une autre caractéristique du langage d'Autreau est l'emploi de l'italien dans ses pièces destinées au public français. Il est vrai que les acteurs ne parlaient pas très bien la langue française cependant l'auteur est allé plus loin dans son emploi de l'italien. Il est utilisé à des fins comiques dans les cas où l'auteur a pensé que le français ne pouvait produire cet effet sur un public pour qui cette langue était étrangère. L'emploi de l'italien est uniquement réservé aux pièces destinées au Théâtre Italien. Il y a dans ces pièces une profusion de mots tels que "cara," "signor," "animo," et parfois il y a un mélange de français et d'italien dans la même phrase. La conversation entre Arlequin et Violette dans PAM le démontre:

Arlequin: Mademoiselle, una parola, per cortesia.
Violette: Vous êtes Italien, Monsieur? Je l'entends bien.
Arlequin: Il est vrai: mais à quoi le jugez-vous?
Violette: Parlo un poco Italiano, encora io.
Arlequin: Et chi vela insegnato?
Violette: Un Musicante Italiano à qui je vends des petits rabats.
Arlequin: Comment est-il fait ce Musicante Italiano? (PAM, I, 4)

Dans BDA, Pantalon, émerveillé par la définition de la morale donnée par le philosophe Lelio, ne peut exprimer son émerveillement en français uniquement. Il emploie l'italien qui exprime mieux ses sentiments:

Lelio: La Morale, selon nos Maîtres, est la partie de la Philosophie qui nous enseigne à rendre nos pensées et nos actions conformes aux lois de la Justice et de la Vertu, à régler nos passions, et par là nous rendre heureux, autant que nous pouvons l'être en ce monde.
Pantalon: Voilà une science admirable, ô bella cosa que sta Morale! (BDA, II, 5)

Quant à Arlequin qui s'est échappé de la "Manufacture des Dieux," il exprime ses émotions naturellement en italien, sa langue maternelle:

Arlequin: Eh salva, salva, Ohime son stracco che non posso piu. Maledetta sia la canaille qui m'a ainsi métaformolosé. Dove trovaro il mio Padron?
Panurge: Arlequin, est-ce toi?
Arlequin: Ah, Sior Padron, vous voilà?
Panurge: Hé d'où viens-tu?
Arlequin: Je viens d'un lieu où j'ai vû tutte le meraviglie del mondo, (PMDEI, I, 4)

Dans AR, Violette est très en colère contre Crispine qui a offert une gondole à son amant, Arlequin. Elle voulait la battre mais celle-ci s'est enfuie et dans sa peur, Crispine s'exclame en italien:

Violette: Je vais te les payer pour lui, tes faveurs, vieille folle. (Elle la rosse et la fait fuir.) Tien, tien, voila pour ta belle gondole.
Crispine: Au meurtre, on m'assassine. Ajuto, ajuto. (Elle fuit.) (AR, II, 4)

Dans chaque cas, Autreau emploie le langage qui correspond soit au sentiment soit à la réalité sociale de ses personnages. Dans LAI, il utilise le dialecte des Etats barbaresques dans les trois dernières scènes de la pièce. Dans cette scène, en partie citée, Barbanera et ses Turcs menacent de tuer Pantalon quand Fatime qui a passé la majeure partie de son existence parmi les Turcs intervient:

Barbanera: Tazzir, tazzir. Se ti parlar mi taillar testa.
Fatime: (A part.) Oui, c'est mon Corsaire, je le reconnois, c'est Barbanera lui-même. Feignons d'être bien-aise. O caro Padron, ecco Fatima la tua figlia. O che star mi contenta!
Barbanera: Fatima, star ti Fatima, mi trovar qua encor una volta Fatima. O che star mi felice!
Fatime: Mi, mi star felice. Ti liberar mi delle mani di sti Giaour; ti volir mi far sultana, caro Padron.
Pantalon: Aïuto, aïuto.
Barbanera: Mi levar ti lo capo con la schiabbola.

Fatime: No mattar, no mattar, no; star nobil Venetiano. Bona ranzone. (Elle dit aux Chrétiens.) Taisez-vous tous, et vous consolez. Barbanera et ses gens sont tous des ivrognes. Nous avons du bon vin. Je vais vous les livrer tous ivres morts. Si Forfanti, si Giaours.

Barbanera: Che dir ti asti forfanti?

Fatime: Dir mi, che son tutti Giaour, e chi Musulmani son virtuosi. Viva i Musulmani, Viva Barbanera.

Les Turcs: (Chantent en choeur.)
Dalla Matina a la Sera,
Viva, viva Barbanera.

Entrée des Turcs.

Barbanera: Sta volta, ti star Sultana.

Fatime: E mi ti far ricco, ricco. Sta casa star piena d'oro, d'argento è d'ogni roba preciosa. Trivelino. Lasciar questo in liberta, è mio schiavo fedel, vol far si Mussulmano. Trivelino, condur sti bravi Mussulmani allo gioïe; aprir le porte. Fais-les passer par le cellier et va avertir Mario. (LAI, II, 13)

Robert Garapon en suivant le courant de la fantaisie verbale du Moyen Age au dix-septième siècle cite un nombre d'exemples dans l'oeuvre de Rabelais. Le langage de Rabelais fournit un exemple type du "langage libéré de la pesanteur quotidienne."[3] Autreau en s'inspirant des romans de Rabelais, n'a pas oublié d'inclure dans ses deux pièces, Panurge marié et Panurge à marier, la technique du comique des mots. Dans le prologue de PAM, Panurge emploie des mots qui nous rappellent ceux de Rabelais:

Panurge: Pour me guérir d'un rêve qui m'a tout méhaigné, tout métagrabolisé; j'ai rêvé que m'avez fait deux cens ans dormir.

Bacbuc: Hé bien, vous avez rêvé la vérité.

Panurge: Corbeuf, j'en ferois moult dolent, qu'ainsi fût.

Bacbuc: Pourquoi donc?

Panurge: Vraibis, c'est que quand je me suis endormi, j'avois la cinquantaine d'années; or en y adjoutant deux cens ans de sommeil, adieu la paternité. (PAM, pr. 3)

Ces mots ont dû amuser le public d'Autreau comme Rabelais l'a fait pour le sien. Quand Bacbuc demande à Panurge, dont la seule mission à la Dive Bouteille est de trouver une femme qui ne le rendra pas cocu, de faire des compliments à Aréthuse, celui-ci le fait dans la langue de Rabelais.

> Panurge: Gente et gorgiase pucelle, heureux cil qui obtiendra de vous le don d'amoureuse merci. Vous voyez en moi votre humble serf le joyeux Panurge, Châtelain du Château de Salmigondin, dans le Royaume de Dipsodie, et Seigneur de tout le Salmigondinois, dont je soulois dépendre les cens et revenus à vieilles marier, et à banqueter avec bons compagnons et gentilles fillettes: mais qui ores les dépendrois plus voulentiers, pour me glisser dans le giron de vos bonnes graces. (PAM, pr. 4)

Nous pouvons imaginer le rire du public lorsque Panurge a utilisé ces mots pour impressionner Aréthuse.

Après deux cents ans de sommeil, Panurge ne peut ni comprendre ni parler le français moderne. Il parle "gaulois." Il continue à parler gaulois jusqu'à ce qu'on lui donne la boisson qui transforme son langage en un pur français.

> Aréthuse: (A part d'abord.) Fort bien, il y mord. Mais vraiment, je vous trouve aussi de fort bons airs, de jolies manières.
> Panurge: Bons airs, jolies manières, qu'est ce que ce patois-là? Je ne l'entends mie.
> Aréthuse: C'est du langage moderne, qui signifie en votre langue qu'elle vous trouve un gentil et courtois Damoisel.
> Panurge: Ah! frisque Gauloise, par trop me loüangez; ce néanmoins si de moi preniez goût, écoutez, parlons rondement et sans ambages; j'ai le coeur franc et loyal, et n'ai ni surot ni malandre.
> Aréthuse: Vous êtes parfait en tout: mais avez-vous force louis?
> Panurge: Qu'est-ce que louis? oncques ne les connus.
> Aréthuse: Apprenez, Seigneur Panurge, que ce sont des pièces d'or de ce tems-ci.

Panurge: Bien ai-je force beaux ducats, planté d'écus, d'écus au soleil, de nobles à la rose, et de moutons à la grand-laine.
Aréthuse: Tout cela est bon. Epousez-vous volontiers?
Panurge: Ainsi bien le prétends-je, et le plutôt sera le meilleur.
Bacbuc: Mademoiselle, avant que de passer outre, il est bon de vous avertir que de son naturel il est un peu jaloux.
Aréthuse: Vous êtes jaloux? fi donc.
Panurge: Hé mais, pas autrement, si ce n'est que si femme s'avisoit de planter l'Y Gregois sur mon chef, par saint Tricot, je la rosserois tant et tretant. . . .
Aréthuse: Grand Pontife, renvoyez-moi ce Gaulois-là à son jadis; il ne vaut rien pour ce tems-ci.
Panurge: Ho, si vous n'en voulez, tant pis pour vous; onques n'en ferai pire chere. (PAM, pr. 4)

Comme ces personnages s'expriment de la façon qui leur convient, il n'y a pas de doute que l'étrangeté de leur expression, leurs fautes de grammaire, leur prononciation amusante, et la sonorité de leurs paroles ont renforcé les effets comiques des pièces.

En étudiant le langage et le comique des pièces d'Autreau, nous devons porter quelque attention sur le type de comique qui est rendu possible par la présence d'Arlequin, un personnage comique de nature. L'Arlequin des pièces d'Autreau n'est pas le rustique maladroit tel qu'on le connaît dans l'ancien Théâtre Italien. Comme l'auteur de la Lettre sur la nouvelle comédie italienne l'a écrit, l'Arlequin de ce théâtre est

> . . . le plus joli, le plus fin, le plus gracieux Arlequin qu'on puisse voir.[4]

A propos de l'Arlequin d'Autreau, Deloffre a souligné que:

> Si l'on tient compte des changements intervenus dans le goût du public entre 1690 et 1720, il est clair que le style de l'ancien Arlequin ne pouvait plus convenir au nouveau. Autreau s'en était rendu compte en écrivant ses Amans ignorants: son Arlequin parle de façon naïve et

> non plus trivial. Mais cette unique pièce française n'avait encore pu établir une tradition lorsque Marivaux composa à son tour des rôles pour Thomassin. Sans rompre complètement avec le personnage de l'Ancien Théâtre, il accentua l'évolution amorcée par Autreau.[5]

Arlequin présente une unité de ton et d'esprit dans le théâtre d'Autreau comme dans celui de Marivaux. En général il est maintenu au niveau de paysan sauf dans Panurge marié où, pendant un court instant, il est le Dieu de l'amour. Ce rang élevé ne le rend pas différent de son personnage des autres pièces d'Autreau, contrairement aux rôles qu'il joue dans L'Homme à bonnes fortunes de Regnard, où il incarne le rôle du Vicomte de Bergamotte, dans Les Chinois où il est le baron de la Dindonnière, ou encore dans Le Divorce où il est le Chevalier de Fondsec. En dépit de ces rangs élevés, la présence d'Arlequin dans n'importe quelle scène provoque le rire à cause de son langage et de sa façon de s'exprimer. Dans BDA par exemple, nous reconnaissons facilement Arlequin dans ce passage par ses ballets de mots, ses jurons et sa prononciation:

> Arlequin: . . . demander au Jardinier pour la tisanne de Monsieur: de la racine de fraisier, de la racine d'ortie, de la racine d'oseille, de la racine de pimprenelle, de la racine cocla coclia. . . . ah! voici le diable; j'oublie toujours ce nom-là. Ah! malheureux, ne devoit-on pas me l'écrire! de la racine de cô. . . attendez, je me souviens qu'il y a du cocu dans son nom, cocula . . . cocluaria, coclearia. . . . Le Ciel en soit loüé.
> (BDA, I, 5)

Dans un passage de la même pièce nous semblons retrouver l'ancien Arlequin. Dans son rêve, on lui proposait un royaume où le peuple lui obéirait. Cependant sa Violette chérie n'en faisait pas partie et, ne la voyant pas, il chasse tout le monde à l'aide d'un fouet et

décide d'abandonner un royaume où Violette n'est pas:

> Arlequin: Comment, je ne verrai ici Violette que décrépite? au diable le Royaume, le Peuple et la Déesse. Violetta, Violetta.
> (Il chasse tout le Peuple à grands coups de batte.) (BDA, II, 11)

Dans AR, Violette veut faire croire à Arlequin qu'elle l'aime d'un amour très grand. Elle lui demande s'il croit le fait qu'elle aime. En guise de réponse, il emploie une comparaison très banale.

> Violette: Mais, le crois-tu bien ferme, bien dur?
> Arlequin: (Remuant toujours les épaules.) Dur comme du bois.
> Violette: Ah, tu te mêles de me donner de la jalousie; j'en aurai ma revanche. (AR, II, 4)

L'utilisation des exagérations caractérise son langage. Dans sa description de ce qu'il a vu à la Manufacture des Dieux, il emploie des qualificatifs très amusants:

> Arlequin: Oui, la Juiverie céleste. Imaginez-vous une grande maison à porte cochere, pleine des caves jusqu'aux greniers, des meubles, des hardes, des voitures, et de tous les ustensiles des Dieux. On n'y voit que haillons dorés, chiffons brodés, et guenilles magnifiques. Ici paroît la redingotte de Jupiter, là brillent les paniers ou les vertugadins de Junon. D'un côté est la coilette de Venus, de l'autre le bonnet de nuit et la robe de chambre de Saturne: à ce ratelier-ci pend la Jupe de Minerve, à ce clou-là l'étui à lunettes de la mere Cybelle. Ah, que j'ai vû de belles choses! (PMDEI, I, 4)

Dans Les Amants ignorants, Arlequin apprend que son mariage sera une réussite, car il a le même âge que son amoureuse. Il ne comprend pas la phrase et il la répète d'une manière très amusante:

> Arlequin: D'âge prorpotio . . . prorportio . . . che cosa esto prorpotio. . . . (LAI, III, 4)

Il continue de refuser l'idée du mariage et refuse même les cadeaux et l'argent qu'on lui offre. Il explique son refus en disant que si le mariage est une si bonne chose, qu'il est ridicule de recevoir de l'argent et des cadeaux afin de l'entreprendre:

> Arlequin: Rien, sinon que nous ne voulons, ni des écus, ni de l'habit neuf, ni du clavier ni du mariage. Ni votre remede, ni la portion, ni la poprorposition, ni la poprorsition d. . . dis-toi, Nina la prosporsition. (LAI, III, 7)

Les nombreuses répétitions de "ni" provoquent le rire malgré le rapport sérieux de ses paroles.

L'Arlequin des pièces italiennes contribue beaucoup à susciter l'effet comique des pièces. Par son raisonnement naïf, ses répétitions, ses comparaisons de choses de différentes valeurs, ses fautes de grammaire, sa mauvaise prononciation, ses jurons et son amour exagéré pour la gourmandise et la boisson, Arlequin contribue énormément à l'effet comique des pièces. Dans LAI (I, 8), par exemple, il explique à Nina pourquoi il l'aime et il compare d'une façon amusante Nina à des macarons:

> Nina: Est-il possible? eh bien, malgré ça je ne laisse pas d'être bien-aise quand je te vois.
> Arlequin: Et moi, j'aime mieux te voir qu'un plat de macarons.
> Nina: A cause de quoi?
> Arlequin: A cause que tu as une certaine petite mine qui donne plus d'appétit: et au-dessous de ste petite mine, un petit col tout rond qui ragoûte davantage; et au-dessous de ce petit col tout rond, de certaines drôleries encore toutes rondes qui. . . . Et toi, quand tu me vois, pourquoi est-ce que ça te fait plaisir? (LAI, I, 8)

Dans la même pièce, Arlequin prétend être mort à force d'attendre sa bien-aimée Nina, mais il ressuscite dès qu'il entend sa voix. Son

excitation, sa naïveté et les fautes grammaticales de ces deux paysans peuvent amuser un public raffiné:

Nina: Arlequino mio?
Arlequin: J'entends une voix qui me ressuscite. Nina mia cara, eccoti?
Nina: Oui me voilà, me voilà, tiens, me vois-tu?
Arlequin: Oui, je te vois, et je crains encore de me tromper. Est-tu Nina, assurément?
Nina: Il me semble que oui.
Arlequin: Je crois que tu as raison. Viens donc que je t'embrasse, que je te mange, que je t'avalle, que je t'engloutisse.
Nina: Bellement donc; point de folies: je sommes dans le village au moins; je ne sommes pas aux champs.
Arlequin: Dans le village? Eh qu'importe?
Nina: Si fait vraiment, ça importe, glia ici tout plein de controlieux.
Arlequin: Mais quand je rions ensemble par bonne amiquié, gnia rien à controller, ça ne fait mal à personne. (LAI, I, 7)

Dans PAM, Carpalin, qui répond toujours par son nom gaulois à Arlequin, insiste sur le fait qu'un seul verre de vin pur ne peut corriger son français. Il faut au moins dix muids pour obtenir l'effet nécessaire. Le public qui connaît bien le goût d'Arlequin pour le vin et la nourriture a dû bien rire de ceci:

Bacbuc: Prenez un verre, Seigneur Panurge, et bûvez ce vin-ci pur, si vous voulez parler le François pur. (A Carpalin.) Prens en un aussi toi.
Carpalin: Quoi, quand j'aurai vuidé ce verre de vin, je parlerai bien François?
Bacbuc: Tu le parleras mieux, du moins.
Carpalin: Et je ne dirai plus des ou pour des u?
Bacbuc: Rarement.
Carpalin: J'en boirai plus de dix muids avant de me corriger sur cet article. (PAM, pr. 6)

Dans LAI, Arlequin est présenté comme un amoureux sincère et galant. Dans II, 10, la jalousie l'a poussé à battre Balordino qui voulait lui dérober sa bien-aimée. Il y a un jeu de mots dans l'expression

"fruits de notre mariage." Balordino ne s'attendait pas à la réaction pratique d'Arlequin:

> Balordino: Je suis le plus content de tous les hommes. J'ai obtenu Nina pour femme. Le Seigneur Pantalon et tous les parens ou témoins vont s'assembler ici pour signer le contrat. J'aurai une femme jeune, jolie, que j'aime comme un fou. Oh! que nous verrons bien-tôt des fruits de notre mariage!
> Arlequin: (Vient en secret et le rosse.) Tiens, en voilà des fruits de ton mariage.
> Balordino: (Fuit en criant.) A l'aide, au meurtre, aiuto, aiuto. (LAI, II, 10)

Dans la même pièce il utilise les expressions galantes comme "mon coeur," "ma mignonne," "mon poulet," pour sa bien-aimée:

> Violetta mia cara! mon coeur! mon ame! mes amours! mes macarons! mon fromage de Milan! mon tout! que je suis content quand je songe à toi! (LAI, I, 5)

Ces expressions apparaissent dans d'autres pièces de l'époque. Regnard par exemple les emploie beaucoup. Calame décrit ces expressions comme "des images d'une élégance tellement exagérée qu'elle en devient ridicule par elle-même et l'effet comique en est renforcé par le fait que c'est généralement dans le rôle d'Arlequin qu'on les rencontre."[6]

Certains des effets comiques reposent sur le sens des mots. Dans PMDEI, les habitants des Espaces Imaginaires chantent pour Arlequin qui est Cupidon, Dieu de l'amour. A la fin de leur chant Arlequin se moque des Choeurs en les imitant en ces termes:

> Voooooole, Lanananananance, triomomomomomomomphe. Ho, que diable, Mesdemoiselles, vous allongez le cou comme des poules qui ont la pépie. (PMDEI, I, 8)

Cette imitation peut être vide de signification pour un lecteur sérieux. Du point de vue d'Arlequin c'est normal car elle exprime

ce qu'il ressent. La comparaison entre les Mesdemoiselles et les poules qui ont la pépie est également amusante.

Ses répétitions burlesques provoquent le rire comme dans ce passage de PAM. Arlequin est invité par la tante de sa bien aimée à prendre part à une bataille. Etant poltron il est épouvanté par cette proposition. Cependant Fritella et sa tante l'assurent que les ennemis ne sont pas dangereux. Ils consistent en des oisons, des poules et des dindons. En fait la bataille semble être une chasse d'oiseaux d'autrui. Arlequin est d'accord et explique la façon dont il va s'y prendre en utilisant de nombreuses répétitions très amusantes:

Arlequin: Ho, contre ces troupes-là, je suis un César, un Alexandre; et je vais, si vous voulez, livrer bataille en votre présence.
La Tante: Voyons, voyons.
Arlequin: Tenez, j'apperçois là-bas au coin du Village une compagnie de poules qui suivent leur coq; aussi-tôt je fonds dessus l'épée à la main, et ziste et zeste, dans le havresac.
(Les deux femmes répètent.)
Dans le havresac.
Arlequin: Voyez-vous auprès de cette mare un Régiment d'oisons qui vient d'en sortir? Je me coule le long des saules; et tout d'un coup, tique taque zeste, j'en estropie deux ou trois, je leur tors le cou, dans le havresac.
(Les deux femmes.)
Dans le havresac.
Arlequin: Le havresac est plein, malpeste qu'il est lourd.
La Tante: Hé bien, voilà la bataille finie, revenez à la cuisine vous reposer, et joüir de votre victoire.
Arlequin: Le Fourgon, le Havresac, et Fritella; voilà trois bons meubles, marché conclu, je vous épouse. Mais voici mon maître qui revient, je vais me débarrasser de lui bien vite, et vous rejoindre au fourgon avec mon équipage.
(PAM, III, 8)

La répétition des expressions telles que "dans le havresac" n'est pas indispensable à la compréhension des idées; et de la sorte elle contribue à la fantaisie verbale dans le sens que lui attribue Garapon. Le refrain "dans le havresac" rappelle une histoire du folklore de la littérature orale africaine. Dans la littérature africaine la tortue est le symbole principal utilisé aussi bien pour la plaisanterie, l'humour, la sagesse, l'effet comique ou tragique. Dans une histoire, la tortue, au lieu de se battre avec ses égaux, se bat contre des animaux qui lui sont inférieurs. Elle gagne et les emmène dans un énorme sac. Le refrain se lit ainsi:

Nnabé gara ahea ọgu, gara ahea ọgu!
Jide ọkukọ ti na akpa
Ti-ti na akpa
Jide nwa Ewu ti na akpa
Ti-ti na akpa
Jida nwa nkita ti na akpa
Ti-ti na akpa. . . .[7]

A part l'effet comique apporté par l'arlequinerie dans les pièces d'Autreau, d'autres personnages se portent d'une manière qui fait que leurs paroles suscitent le rire. Certains des personnages se servent de mots qui peuvent paraître superflus. Dans LAI, par example (I, 2), Trivelin salue Bertoldo en employant des mots qui peuvent gagner l'appui de ce dernier dans son plan de réunir Fatime et Mario. Bertoldo de sa part utilise des mots qui nous paraissent superflus:

Trivelin: Très-humble serviteur au Seigneur Bertoldo, très digne Jardinier et Concierge du Seigneur Pantalon, et le cerveau sans contredit le plus solide qui soit dans le territoire de Ravenne.

Bertoldo: Ah, vous êtes trop courtois, Bondi al Signor Trivelin, l'unique Medecin et le plus habile qui soit dans le Village.

Trivelin: L'unique et le plus habile: on ne peut pas mieux conclure. Comment va votre santé?
(LAI, I, 2)

Si Trivelin est l'unique médecin, alors la phrase "le plus habile" ne tient pas debout. Deuxièmement, sa phrase "Bondi al Signor Trivelin" aurait pu être dite en français s'il l'avait voulue. Cela a pour unique but de provoquer le rire des spectateurs/lecteurs français.

Autreau montre un grand art dans son choix de mots pour atteindre l'effet désiré. Il fait usage d'un grand nombre de mots qui donnent une image très précise de ce qu'il veut dire. Il utilise le superlatif d'une manière qui ne rend pas seulement vivant ce qu'il dépeint, mais qui est aussi comique par la façon dont il l'utilise. Dans BDA il emploie le superlatif pour renforcer une idée que Lisette révèle à Trivelin à propos de son plan d'intéresser Silvia à l'amour. En même temps elle nous donne en quelques mots une image d'Arlequin qui ne manque pas de finesse; c'est un amoureux capable et comparable à Céladon:

> Lisette: Je vais vous faire rire. Nous avons ici les deux Amans les plus parfaits et les plus heureux qui furent jamais; ils sont tous deux d'un rang fort bas et de l'esprit le plus simple; mais c'est dans cette simplicité que l'amour est le plus touchant, je veux les lui faire observer: l'exemple échauffe, elle y prendra goût.
>
> Trivelin: Qui sont ces deux Originaux-là?
>
> Lisette: Arlequin, laquais de Pantalon, et Violette fille de son Jardinier.
>
> Trivelin: Quoi, Arlequin se mêle d'être amoureux?
>
> Lisette: Arlequin tout simple et tout innocent qu'il est, je vais vous étonner, est bien l'Amant le plus sage, le plus tendre, et le plus attentif à ses devoirs d'Amant que je connoisse; il est dans son espèce un vrai Céladon. (BDA, I, 3)

L'emploi de "le plus" et de "les plus," se répètent sept fois dans deux phrases et il donne l'impression d'un refrain.

Dans AR, Silvia décrit l'amour en France et utilise "trop," "extraordinaire," "merveilleux," d'une telle manière telle qu'elle reflète sa préférence pour ce genre d'amour.

> Silvia: On ne l'y traite pas encore à ma fantaisie; il y est devenu trop uni, trop sans façon: on ne s'y donne plus le tems d'y mêler des avantures extraordinaires, des incidens merveilleux: on y aime en poste: ce n'est pas-là faire l'amour, ce n'est que l'achever. (AR, I, 2)

La Tante de Fritella dans PAM (III, 10) nous décrit les qualités de sa nièce en utilisant les termes "la plus intelligente de l'Europe," "la meilleure main de l'Europe" de telle façon que ses attributs sont amusants surtout dans les domaines où elle excelle; et ce sont ceux de "la bonne chère et le commerce de vivre," domaines qui flattent énormément les aspirations du prétendant mari, Arlequin:

> La Tante: Comment! c'est la fille la plus intelligente de l'Europe en tout ce qui regarde la bonne chère, et le commerce des vivres. Elle fait venir de son Pays en droiture des mortadelles, des saucissons de Boulogne, et jusqu'à des fromages de Milan. C'est la meilleure main de l'Europe pour assaisonner des sausses au goût de toutes les nations. Des fricassées et des terrines à la Françoise, du sercroute à l'Allemande, des oilles et des salades d'oignons à l'Espagnole, des brocoli, des vermicelli, et jusqu'à des macarons à l'italienne; enfin elle est cuisinière universelle. Ho, une fille jolie et accommodante comme elle, a bien des ressources dans un camp. (PAM, III, 10)

Dans sa peinture des moeurs de son époque, Autreau ne s'est pas perdu dans de longs historiques pour rendre ses idées claires. Il a plutôt utilisé de brefs dialogues; il nous instruit sur certains sujets et idées qu'il veut nous communiquer en utilisant un grand nombre de mots pittoresques qui ne servent pas seulement à expliquer

mais donnent au spectateur une occasion de raisonner et de percevoir les analogies. Dans LPA (II, 14), Flaminia et Tontine parlent de l'amour en France qui a subi une grande transformation. Tontine trace le développement des changements et forme son jugement final: "Avouez qu'il a fait un joli voyage" résume parfaitement son idée.

Flaminia: Je vous prie derechef de nous en dispenser. Quoique je n'aie pas vû le monde, je connois les François; j'ai lû leurs historiettes.

Tontine: N'espérez pas les trouver tels que vous les avez vûs dans les Romans; les choses sont un peu changées.

Flaminia: Je crois que l'Amour aura perfectionné chez eux de plus en plus la galanterie.

Tontine: On voit bien que vous venez de loin. Il s'agit bien à présent ici de galanterie! il y a long-tems que l'Amour ne se mêle plus de les perfectionner; au contraire, ce sont eux qui ont perfectionné l'Amour.

Flaminia: Expliquez-moi donc, je vous prie, comment cela s'est fait.

Tontine: Cela s'est fait en retranchant de l'amour ce qu'il avoit d'inutile et d'incommode; en abolissant cette politesse surannée que vous nommez galanterie. Elle étoit devenue à charge; on l'a renvoyée aux Espagnols et aux Maures d'Afrique d'où elle étoit venue, avec ses fêtes galantes, ses Tournois et ses Carrouzels. Tout cela s'en est retourné de compagnie.

Flaminia: Voilà un changement qui m'étonne.

Tontine: Oui, Mademoiselle, on a banni ces longs préludes de petits soins et de services frivoles, ces sentimens de fidele Pasteur, cette timidité rustique que l'on faisoit passer pour respect, enfin toutes les formalités romanesques; et se piquer à présent d'être galant, c'est vouloir passer pour Gaulois.

Flaminia: Et qu'a-t-on mis à la place de ce qu'on a banni?

Tontine: Des plaisirs solides et de bon sens. On a réuni ceux de l'amour et de la table; on y a joint une conversation libre, familière, enjouée: on dîne aux flambeaux en des réduits discrets: on fait des promenades secretes aux environs de Paris, en des lieux pareils à celui où nous sommes. L'Amour est passé des bords du Lignon et du Pays de Forets, dans ceux de Bourgogne et de Champagne. Avoüez qu'il a fait un joli voyage. (LPA, II, 14)

Simone dans PAM (III, 1) repousse Mathurine qui a un amant et montre à la fois quelque intérêt pour Panurge qu'elle aimerait épouser. Dans son langage de paysanne elle utilise les mots métaphoriquement pour repousser Mathurine. A part les autres mots pittoresques qu'elle emploie, la métaphore "tu veux consarver la chèvre et les choux" résume vivement ce qu'elle dit:

> Simone: Voyez-vous, la matoise? Quien, je ne me fierai plus à toi: tu fais la niaise: mais tu n'es qu'une trigaude; tu veux consarver la chèvre et les choux. (PAM, III, 1)

Mathurine continue à s'intéresser à Panurge malgré les reproches de Simone. Elle insiste sur le fait que Panurge est riche et qu'il fera d'elle une "Madame." Simone lui souligne les différences entre Lucas, jeune amoureux, et Panurge, vieillard jaloux. La métaphore "le chien du Jardinier" implique que Panurge pourrait souffrir de sa plus grande hantise du "cocuage," de la part de sa jeune femme.

> Simone: Ho, gnia Madame qui tienne, je ne voudrais point d'un jaloux. Pour ton Lucas, encore, je te le pardonne; car il est jeune, au moins: mais un vieillard jaloux, quien, c'est tout justement le chien du Jardinier. (PAM, III, 1)

Panurge aussi, poltron qu'il est, ne peut entrer en guerre avec le jeune amant de Mathurine, ainsi il la lui cède et s'enfuit.

Dans une autre scène (II, 1) de la même pièce le Chevalier explique à Panurge qu'en tant qu'homme d'affaires il a besoin d'une femme à la Cour qui protégerait ses intérêts en son absence et qui l'informerait de ce qui se passe à la Cour. Panurge toujours aussi effrayé par le mot "cocuage" parle au Chevalier en employant des métaphores telles que "accident," "migraine matrimoniale, un mal de

tête auquel les maris sont sujets," "la capitation de l'hymen." Le Chevalier ne peut le comprendre que lorsqu'il se décide à utiliser le mot "cocuage." La conversation entre les deux hommes est aussi vivante qu'amusante:

Panurge:	Mais, pendant ces longues absences, ne craignez-vous point certain accident? Là. . . .
Le Chevalier:	Quel accident?
Panurge:	Certaine migraine matrimoniale; un mal de tête auquel les maris sont sujets.
Le Chevalier:	Je ne vous entends pas.
Panurge:	Mais je ne veux pas dire le mot. Ce qu'on appelle autrement la capitation de l'hymen, certaine taxe qu'il impose par tête à chaque époux.
Le Chevalier:	Certain, certaine; expliquez-vous donc.
Panurge:	Ho, que diable! le cocuage, en bon François.
Le Chevalier:	En bon François? Ce mot-là est Gaulois, et non pas François; il n'est plus en usage, on l'a presque oublié.
Panurge:	Je m'en étonne; car c'est le nom d'un mal. . . . (PAM, II, 1)

La Lisette de BDA apprend à Silvia que Lelio est un amant qui par politesse dissimule devant Silvia l'amour qu'il a pour elle, ce "qui est d'ailleurs prudent et il n'approche d'elle que bride en main" (III, 3). Arlequin a bu le chocolat de Silvia et lorsqu'elle le confronte, il parle en métaphore: "J'ai vu sur une tablette le satan de chocolat qui m'a tenté, je l'ai mis dans la cafetière, et de là dans une écuelle et cloc, cloc, sans le faire mousser en conscience" (BDA, I, 12). Trivelin dans la même pièce utilise des mots-images. Interrogé par Lisette sur la visite qu'il lui a faite un peu plus tôt, il répond: "l'Amour, ma chère Lisette, m'a prêté ses ailes pour voler ici, j'ai fait trois heures en une heure par impatience de vous embrasser" (BDA, I, 3). Dans la même scène il

met Lisette au fait du problème qui existe entre Pantalon et le Docteur et ajoute qu'après deux ans de désaccord entre Pantalon et son médecin, Pantalon a été pris d'une maladie violente et "le Docteur profitant de l'occasion remet le mariage sur le tapis et par le pressant besoin qu'on avait de lui, engage le malade jusqu'à faire le contrat" (BDA, I, 3). Flaminia dans LPA nous révèle que "l'embonpoint est le thermomètre du coeur d'une fille" (I, 14).

Les métaphores telles que celles-ci sont très nombreuses dans les pièces d'Autreau et nous montrent que l'auteur recherche des mots qui rendent ses idées plus pénétrantes et mieux ressenties. Les mots dans ses pièces ont une valeur visuelle. Ses dialogues nous touchent et nous amènent à réfléchir au-delà des mots que nous entendons. Le spectateur/lecteur devient un partenaire dans la création artistique par le fait qu'il assume une position autre que celle d'un auditeur passif mais celle d'un acteur/auteur qui rendra plus claires les images qui sont cachées dans les mots si délicatement choisis.

Autreau utilise aussi bien de brillantes comparaisons que des mots pittoresques. Ces comparaisons tout en voulant renforcer les idées qu'il veut communiquer sont parfois comiques. La comparaison de Lisette à propos de la poussée de dents et de l'amour naissant dans une personne est à la fois significative et amusante:

> Lisette: Oh! fort bien, ne vous y trompez pas. Tenez, Mademoiselle, l'amour vient comme les dents, que l'on apporte au monde sans qu'elles paroissent d'abord, parce que la nature les a cachées au fond des gencives, comme elle a mis l'amour au fond du coeur incognito. Quand vos dents ont voulu se montrer, elles vous ont causé de la douleur, n'est-ce pas? (BDA, I, 7)

La valeur comique de ces comparaisons dépend de la personne qui les utilise. Dans BDA, par exemple, Arlequin nous dit:

> Il faut avoüer que cet amour est une drôle de chose! Je viens de Paris toute nuit, je n'ai pas encore déjeûné, j'étois tout à l'heure fatigué comme un cheval de Fiacre. . . . (BDA, I, 5)

La comparaison entre lui-même et un cheval de fiacre est humoristique. Dans la même phrase il dit que Violette l'a envoyé faire une course, courir par tout le village et lui chercher mille drogues et tout d'un coup:

> . . . je sens que je ne suis plus las; me voilà prêt à galoper sur nouveaux frais, sain, gaillard, léger et dispos comme un Basque. (BDA, I, 5)

Quand il a terminé sa course, Violette lui donne un baiser sur l'épaule et Arlequin lui dit: "me voilà plus content que le grand Turc avec tout son sérail." Naturellement, de telles comparaisons de la part d'Arlequin suscitent le rire; Arlequin est traditionnellement connu comme provocateur de rire. La galanterie qu'il manifeste auprès de Violette ne le rend pas moins comique. Dans PAM, Arlequin décrit Fritella à Panurge comme étant "jolie comme un amour, et grasse comme un cochon" (III, 2). Nous savons que les Français de l'époque étaient tout particulièrement intéressés aux femmes fortes, pourtant le fait de comparer Fritella à un cochon est plus qu'une simple indication de sa taille; la comparaison est humoristique. Dans la même pièce Panurge dit à Simone: "vous avez l'air d'une Amazone" (PAM, III, 12). Comme le dialogue l'indique Simone est vexée par cette comparaison:

Panurge: Mais vraiment, vous avez l'air d'une Amazone.
Simone: (En colère.) Amazone vous-même, sachez que je ne sis point une Amazone, mais une fille d'honneur.
Panurge: Je n'en doute point du tout. Amazone ne signifie qu'une fille guerrière, ne vous fâchez pas. (PAM, III, 12)

Mario dans LAI se moque d'Arlequin qui s'est habillé tout particulièrement pour recevoir une leçon sur le soi-disant mariage que Fatime doit lui donner. Il remarque qu'Arlequin est "beau comme défunt Narcisse" (LAI, II, 8). Dans la mythologie, Narcisse représente un homme amoureux de lui-même. Narcisse était un beau jeune homme de la littérature grecque, qui tomba amoureux de son image dans l'eau. La comparaison avec Arlequin semble adéquate en ce qui concerne la beauté et le mariage.

Le langage d'Autreau a un certain rythme qui rend ses pièces intéressantes à lire. Ce rythme est renforcé par la répétition de certains mots et de certaines structures. Silvia parle à Marinette avec un enthousiasme qui renforce l'ironie de cette situation bien particulière. Silvia par préjugé hait les hommes. Dans ce passage elle parle à Mario qui est déguisé en Marinette:

Silvia: (Avec transport.) Viens, ma chère Marinette, viens mes amours, viens que je t'embrasse; je t'aime de tout mon coeur. Je trouve en toi mes pensées, mes sentimens, mon humeur. . . . Ote-toi de là Spinette, je veux la baiser mille fois. (AR, I, 6)

Les répliques sont courtes et rythmées par la répétition "viens. . ." "viens. . ." qui renforce l'effet rythmique. L'auteur utilise ici la technique de la reprise des mots qui rend les répliques plus coulantes. Une conversation entre Silvia et Spinette dans la même

pièce se compose de huit répliques avec quatre répétitions de "veuve/veuvage," cinq reprises de "curiosité" et cinq répétitions de "habitude" ce qui ressemble à un jeu de mots:

Spinette: Il n'est pas étonnant que dans l'ame d'une veuve de votre âge, on s'apperçoive par-ci par-là . . . mais cela passe.
Silvia: Qui peut donc en être cause?
Spinette: Hé mais, Madame, je m'imagine qu'on n'appelle le veuvage l'état de la viduité, que parce qu'il laisse le coeur vuide: voilà ce que c'est que de souffrir le vôtre en friche.
Silvia: Par ton coeur tu juges du mien, tu es fille; et une fille ne songe qu'à l'amour, au mariage. . . .
Spinette: Ma foi, Madame, je crois qu'une jeune veuve y songe bien autant que nous.
Silvia: Une veuve a la curiosité de moins.
Spinette: Mais elle a l'habitude de plus, qui vaut bien la curiosité, je pense.
Silvia: Avec l'époux que j'avois, ai-je pû former une habitude agréable?
Spinette: Pour agréable, non: mais c'est toujours habitude, et vous devez avoir encore la curiosité d'apprendre comment fait le mariage avec une personne qu'on aime: si bien que de curiosité en habitude, et d'habitude en curiosité, il est évident que vous avez deux désirs contre moi un. (AR, I, 2)

Arlequin et Violette profitant de l'absence de Lelio se sont procurés de nouveaux emplois, au "Port-à-l'Anglais." A son retour leur maître est surpris du fait qu'ils ne s'occupent pas de lui. Tous les deux s'engagent dans un choeur d'expression très révélateur sur le caractère de Lelio:

Lelio: Mes enfans, est-ce que la cervelle vous a tourné? Ne reconnoissez-vous plus le Seigneur Lelio votre Maître?
Violette: Arlequin?
Arlequin: Violette?
Violette: Te souviens-tu du Seigneur Lelio?
Arlequin: Qui étoit notre Maître à Rome?
Violette: Oui.
Arlequin: Qui ne laissoit aucune liberté à ses filles, ni à toi-même?

Violette: Oui.
Arlequin: Qui étoit si jaloux, si brutal, si ridicule?
Violette: A peu près.
Arlequin: Qui nous a amenés de Rome ici, où nous nous trouvons si bien?
Violette: Lui-même.
Arlequin: Oui, Monsieur, je m'en souviens: mais il n'est plus notre Maître. (LPA, III, 5)

Remarquons le rythme du cycle question/réponse de "Qui. . . ," et les courtes réponses de Violette dans "Oui. . . ," "Oui," "à peu près," "lui-même." Il n'y a aucun doute que les points soulevés par les deux serviteurs sont vrais à cause de la façon dont ils sont dits.

Autreau ne manque jamais une occasion d'introduire un effet comique dans ses pièces. A son retour de Paris Lelio, dans la même pièce (LPA), s'informe de Pasquella qui était censé surveiller ses filles. Arlequin lui répond et en même temps fait du mot "paix" un jeu de mots:

Arlequin: Paix; parlez bas de crainte de l'éveiller.
Lelio: Comment? elle n'est pas encore levée? à plus de midi!
Arlequin: Pardonnez-moi; elle s'est levée, nous avons fait la paix ensemble en déjeûnant, et elle s'est recouchée ensuite pour dormir en paix. (LPA, III, 10)

La même technique apparaît dans une scène entre Pantalon et Tontine, le jeu de mots sur "naturel" est très intéressant:

Pantalon: Cela me fait plaisir. De mon naturel, j'aime à voir tout le monde content.
Tontine: Si votre naturel est de faire plaisir, le mien n'est pas d'être cruelle. (LPA, III, 1)

La litanie des expressions commençant en "en" et dont Panurge se sert pour décrire les attributs de la femme qu'il trouve à son goût est aussi rythmique qu'amusante:

Panurge: Hé non! c'est un trésor en chair et en os, en bonne grace, en beauté, en sagesse, en esprit; c'est en un mot une femme à ma fantaisie, Vive la Cour, pour trouver une épouse parfaite, il n'est rien tel que de nager en grande eau. Ici l'estime du Prince, la noblesse du sang, l'exemple des mères, la bonne éducation, tout engage à la vertu.
(PAM, II, 5)

Silvia dans LAI maintient que la lecture enrichit l'esprit mais Lisette lui rappelle que ce n'est pas le cas lorsque l'amour couve dans le coeur. L'emploi de "meuble" et "meubler" accroît l'effet comique de la scène:

Silvia: Oui; la lecture sert toujours à meubler l'esprit.
Lisette: Ma foi, Mademoiselle, quand l'amour monte une fois du coeur à l'esprit, adieu les livres, il jette les meubles par la fenêtre. Votre mal est de l'amour, tout me le confirme.
(BDA, I, 7)

Autreau nous fait voir plus qu'il ne décrit. La dernière réplique de ce qui suit est amusante. Elle nous renseigne davantage sur la vieille bourgeoisie de l'époque qui essaye de profiter de sa domestique:

Lisette: Hé, là, là, Monsieur, vous n'êtes pas encore tout à fait mort; Arlequin vous apporte de sa part une Ordonnance et un régime par écrit qu'il faudra observer bien exactement, si vous voulez guérir.
Pantalon: Je n'y manquerai pas d'un Iota. Qu'est-ce que cette Ordonnance?
Lisette: Ce sont des racines pour faire une tisane; j'ai déjà commandé à Violette de la préparer, et j'ai le régime par écrit.
Pantalon: Ah, bon, bon, cela, c'est déjà quelque chose. Tu es la meilleure fille du monde, ton soin me charme, et je t'aime de tout mon coeur. (Il l'embrasse, et la veut baiser.)
Lisette: Doucement donc, Monsieur, cela n'est pas ordonné dans le régime. (BDA, I, 1)

Le sens de l'humour de l'auteur ne peut être plus évident que dans la scène où Fatime envoie Arlequin faire une commission. Elle saisit l'occasion pour lui enseigner tous les ingrédients de l'amour. La répétition de mots tels que "deux amans," "des lettres," "des rendez-vous," "des sentiments," "des racommodements" et la façon dont Arlequin les répète sont comiques:

Fatime: Apprens d'abord que deux Amans. . . .
Arlequin: Deux Amans! quels animaux sont-ce là?
Fatime: On appelle Amant et Amante les personnes qui ont de l'amour.
Arlequin: Comment, je suis donc un Amant, moi?
Fatime: Sans doute.
Arlequin: Cela est drôle, moi, un Amant! je n'aurois jamais cru cela.
Fatime: Apprens, dis-je, qu'un Amant et une Amante soulagent leur amour par mille innocens moyens. Par exemple, ils s'envoyent des Lettres l'un à l'autre.
Arlequin: Des Lettres!
Fatime: Et dans ces Lettres, ils se donnent quelquefois des rendez-vous.
Arlequin: Des rendez-vous. . . . Oui j'entens. (Il compte sur ses doigts.)
Fatime: Et dans ces Lettres, ou ces rendez-vous; ils se soulagent encore en expliquant leurs sentimens.
Arlequin: Des sentimens!
Fatime: Quelquefois même en se querellant pour se racommoder ensuite; et ces racommodemens-là sont sur-tout d'un grand secours.
Arlequin: Des racommodemens!
Fatime: Oui, car dans ces racommodemens la tendresse redouble, on se lance des regards passionnés, on pousse des soupirs; une Amante même, pour signer la paix, y peut accorder quelques petites faveurs honnêtes.
Arlequin: Oh que d'ingrédiens! des regards, des soupirs, des faveurs honnêtes.
Fatime: Bon! il y en a bien d'autres. Je t'instruirai de tout petit à petit.
Arlequin: Bon bon. Ah quelle joie! (LAI, I, 9)

La plupart des autres scènes de cette pièce sont aussi comiques; nous soulignons en particulier la conversation entre Gianette et Violette

(II, 3) et les instructions de mariage que Gianette donne à Arlequin et Nina (III, 2).

Il y a d'autres variétés de répétition dans les pièces d'Autreau. Souvent, un personnage reprend la parole de son interlocuteur. Cette technique renforce les idées exprimées qui sont souvent humoristiques. Lelio dans BDA explique à Silvia pourquoi les parents n'autorisent pas leurs enfants à exprimer librement leur amour. Il donne pour raison:

> Lelio: Parce qu'ils craignent qu'on ne fasse un mauvais choix, ils voudroient que l'on s'en rapportât entièrement à leur goût.
> Silvia: Entièrement à leur goût? trouvez-vous cela tout-à-fait juste? (BDA, II, 6)

Silvia reprend la partie de l'explication qui ne lui plaît pas: "entièrement à leur goût?" pour poser une autre question.

Une conversation entre Mathurine et Panurge (PAM), démontre l'emploi comique de cette même technique:

> Panurge: Je vous parle très sérieusement, je vous épouserai.
> Mathurine: Quoi, tout de bon, tout-à-fait, vous m'épouserais en mariage?
> Panurge: Tout de bon, tout-à-fait, en mariage.
> Mathurine: Et je deviendrais une Madame?
> Panurge: Une vraie Madame, pourvu que vous voulussiez être une Madame à ma fantaisie.
> (PAM, III, 10)

Ce dialogue ressemble à un choeur et constitue un vrai jeu de mots:

Panurge	Mathurine
Je vous épouserai	Vous m'épouserais [sic]
Tout de bon, tout à fait en mariage	Tout de bon, tout à fait en mariage
Une vraie Madame	Et je deviendrai une Madame
Une Madame à ma fantaisie	

Dans d'autres cas, la répétition suit le modèle d'une conversation de tous les jours où l'on répète un mot ou une idée sans même s'en rendre compte. Souvent la répétition aide l'interlocuteur à comprendre le message donné. Il est normal par exemple que Panurge se réveille et qu'il fasse des répétitions inconscientes comme c'est le cas dans ce passage:

Panurge: (Eveillé.) Vin frais, vin frais. Hola Carpalin.
Carpalin: Signor, signor.
Panurge: Debout, debout. Quel tems fait-il aujourd'hui?
Carpalin: Il fait beau boire.
Panurge: Tant mieux; car la male-soif me suffoque le gorgeron. Long-tems y a pourtant que je n'ai dormi de tant bon coeur.
Carpalin: (Bâillant.) Encora mi, ho dormito come una marmota. (PAM, pr., 2)

Autreau pèse chaque situation et, souvent, la répétition correspond à la situation. Dans PMDEI, par exemple, Diane et Caliston, chacune un Cor à la main, courant et chantant comme le mentionne l'auteur dans la note, répètent des phrases qui riment avec leurs chansons:

Diane et Caliston: (Chacune un Cor à la main, courant et chantant.) (Ensemble.) Courons à la chasse, à la chasse, à la chasse.
Arlequin: Je crois que voilà Caliston échappée. Arrête, arrête, attrappe, attrappe. Ha je la tiens. (PMDEI, I, 11)

Dans son attente Arlequin répète les phrases aussi. Il se rend compte que Diane est la seule chance que Panurge ait de se marier dans les "Espaces imaginaires." Il ne voudrait pas qu'elle s'en enfuie, tout particulièrement lorsqu'il sait qu'elle a des préjugés contre le mariage.

Pris par la peur, Pantalon fait spontanément une répétition, "je suis un homme mort, mort, mort":

Pantalon: Je vois bien que le Docteur est encore fâché contre moi. Ah! ma pauvre Lisette, quel malheur d'être brouillé avec son Médecin! je suis un homme mort, mort, mort. (BDA, I, 1)

Il rompt sa promesse envers son meilleur ami et son médecin en refusant de respecter un contrat qu'il a signé afin de marier sa fille au fils du Docteur. Maintenant qu'il est en mauvaise santé, il a peur que le Docteur ne le soigne pas, d'où son alarme.

Il y a aussi dans les pièces écrites pour le Théâtre Italien des cas de phrases à double sens. Nous constatons cependant que cela ne se produit pas aussi souvent que dans les pièces écrites pour le Théâtre Français. Cela s'explique. Autreau a fait très attention à ne pas employer trop de structures linguistiques compliquées pour les acteurs italiens tout récemment initiés au français. Le résultat est que les mérites formels des pièces données au Théâtre Français sont plus évidents que celles faites pour le Théâtre Italien. Quand le Docteur dans BDA dit à Pantalon qui a été exaspéré par le Philosophe qui a voulu déclarer son amour à Silvia: "ah, je vais bien lui laver la tête" (BDA, III, 10), Pantalon prend ces mots à la légère. Pour le lecteur/spectateur qui est conscient de la situation, la déclaration a un sens tout à fait différent de celui que lui donne Pantalon. Celui-ci comprend la vraie signification au dénouement lorsqu'il s'écrie: "Octave son fils! ah! je suis dupé."

La Comtesse de PAM avertit son amant, le Chevalier, à propos d'Arlequin. Elle présente celui-ci autre que ce qu'il est vraiment, "l'homme du monde le plus brave et le plus à craindre de l'univers":

La Comtesse: Je n'ai garde, vous lui feriez querelle, et je tremblerois pour vous, c'est l'homme

du monde le plus brave et le plus à craindre de l'univers. (PAM, II, 6)

Une autre caractéristique des pièces d'Autreau est l'accumulation des injures et cela produit un effet comique. Dans AR, Crispine est furieuse et en veut à Arlequin et donc le bombarde de noms. Un tel défilé comme ce qui suit suffisait à amuser le public:

Crispine: Arlequin, charmant Arlequin, pourquoi me fuis-tu, cruel, barbare, tigre, panthere, rinocéros? (AR, II, 3)

Notons également le contraste entre le qualificatif "charmant Arlequin" et le reste de la phrase.

Violette (LAI) en colère après son mari qu'elle soupçonne d'infidélité, trouve une raison pour se venger. Elle a pris connaissance de ses plans à propos de Fatime et dans sa rage, elle le traite de "traître," "scélérat" et le menace de tout dire à Mario.

Violette: Comment, traître! Comment, scélérat! tu n'es pas content de m'être infidèle, tu trahis encore le Seigneur Mario! car j'ai tout entendu, et je vais sur le champ l'informer de toutes tes fourberies. (LAI, II, 4)

Mme Delaune (PAM) se dispute avec son mari parce que Panurge ne peut plus épouser sa nièce. Elle renonce au mariage de sa nièce avec Panurge pour la raison que Panurge a été reçu par la classe bourgeoise. Les injures dans ce cas sont réciproques:

M. Delaune: (En colère.) Comment, Carogne, vous ferez perdre à ma nièce sa fortune?

Mme Delaune: Carogne! a moi Carogne! A qui crois-tu parler, chien de Courtaud? je te dévisagerai. (PAM, I, 15)

M. Delaune traite sa femme de "Carogne" (femme méprisable et de chien) alors que sa femme le traite de "Courtaud" (un homme de taille courte et ramassée).

Dans tous ces cas, l'injure sert à relâcher la tension quand les personnages concernés sont pris de colère, de peur, ou de jalousie. Elle atténue la tension dramatique et incite le rire.

Néanmoins Autreau n'a pas employé largement, comme Molière ou Regnard, le comique absolu dont le seul but est de provoquer le rire. Nous trouvons dans ses pièces de nombreux exemples d'un comique basé sur des situations, des intrigues, les moeurs et le caractère de ses personnages. Dans le BDA, par exemple, on a un comique de situation type. Silvia était heureuse avec le philosophe Lelio qui a profité de l'absence de Pantalon pour lui parler d'amour. Dès que Pantalon apparaît, le philosophe le remarque et change soudainement de conversation. Il passe du sujet de l'amour à la morale. Ceci à la grande consternation de Silvia qui refuse de poursuivre la leçon. Son père la prie de continuer car il veut que Silvia apprenne de la Morale, comment obéir à son père. Le fait que tous les deux soient sur des latitudes différentes à propos de ce qu'ils veulent tirer du philosophe rend la situation très amusante:

Silvia: En voilà assez pour aujourd'hui, Monsieur, la leçon commence à m'ennuyer.
Pantalon: Silvia, courage, animo, animo.
Silvia: Ah mon père, vous voilà! je ne vous croyois pas si près.
Pantalon: Poursuivez, Monsieur, poursuivez, votre morale est fort belle.
Silvia: Remettons le reste à tantôt, mon cher père, je vous en prie.
Pantalon: Non, non, quand on est en train, il ne faut pas quitter.
Silvia: Quand les leçons sont trop longues, on les retient mal.
Pantalon: Mais ma fille, je paye, par leçons, il faut employer mon argent.

Lelio: Monsieur, ne contraignons point Mademoiselle, de deux petites leçons je n'en compterai qu'une, je ne suis pas intéressé.

Silvia: Non, Monsieur, ne parlons plus de Philosophie, elle me donne un mal de tête horrible.
(BDA, II, 7)

Dans PMDEI, Panurge veut à tout prix une fille qui n'a pas été mariée, ce qui est une situation rare dans les Espaces Imaginaires. Finalement l'Ordonnateur décide de lui donner la seule femme de l'Ile qui n'a pas été mariée. Assez ironiquement, Panurge est conscient des relations de Danaé et de Jupiter et la conversation qu'il a avec l'Ordonnateur est amusante, dans le sens que Panurge est poltron et qu'il n'est même pas prêt à faire-face à un rival afin de se procurer une épouse. Tous les mariages qu'il aurait pu faire dans les Iles ne se sont jamais produits car il fuit dès qu'il sait qu'il a un rival:

Panurge: Qui est cette Princesse-là?
L'Ordonnateur: Danaé, fille du Roy Acrise.
Panurge: Et vous appelez cela une fille toute neuve, qui sort des bras de Jupiter?
L'Ordonnateur: Il y a long-tems qu'il l'a quittée, l'amour d'un grand Dieu ne gâte rien.
Panurge: Il n'est pas sûr qu'il ne l'aime plus, et je ne veux avoir rien à démêler avec lui. (Il chante.)
C'est un redoutable rival
Qu'un Amant qui lance la foudre.
L'Ordonnateur: Vous me paroissez un peu poltron.
Panurge: On le seroit à moins.
(PMDEI, I, 6)

Dans BDA (II, 6) une autre situation comique se produit. Octave en guise du philosophe Lelio conseille Silvia sur l'amour ainsi:

Lelio: Il faut s'aimer de plus en plus, et n'attendre du secours que de sa passion, plus elle est vive et plus elle est ingénieuse à trouver les moyens d'arriver à sa fin. Il faut de part et d'autre les chercher de concert; et cependant, les soins

> de plaire forment le corps, ornent l'esprit, corrigent l'humeur, et font la plus agréable et la plus utile occupation de la vie; leur succès en fait la douceur; on joüit de mille plaisirs pleins de délicatesse et d'innocence, sans lesquels la jeunesse devient un âge sérieux, une saison triste, une vieillesse enfin, où l'on tombe dans une froide indolence, dans un morne assoupissement qui ôte le goût de tous les autres plaisirs. (BDA, II, 6)

Dans la scène suivante il donne des conseils tout à fait opposés lorsqu'il voit Pantalon; et ce comique de situation est indicatif de la technique d'Autreau d'utiliser l'illusion et la tromperie pour que l'amour s'accomplisse:

> Lelio: Fuyez, Mademoiselle, fuyez la plus séduisante et la plus dangereuse de toutes les passions; c'est à la Philosophie à détruire ses illusions, à dissiper ses prestiges, à faire tomber le masque agréable qui cache sa laideur; c'est elle qui doit éclairer votre jeunesse, et la conduire sans péril au milieu des précipices dont elle est entourée, et je vais à présent vous marquer les plus sûrs moyens de les éviter. (BDA, II, 7)

D'autres situations comiques dans les pièces sont rendues possibles par les déguisements. Les divers déguisements rendent les personnages qui l'emploient très amusants. Il serait faux de dire que les déguisements en général sont dépourvus de contenu psychologique. Ils montrent au moins jusqu'où l'imagination humaine peut s'entraîner pour trouver des valeurs que les personnages déguisés désirent. Lorsque Mario se déguise en Marinette (AR) pour gagner l'amour de Silvia qu'il aime beaucoup, la situation est aussi amusante que révélatrice.

L'analyse ci-dessus illustre le sens du comique et de l'humour particulier de l'auteur, de même que son art verbal. Les situations

aussi bien que les répliques comiques sont nombreuses dans ses pièces, cependant l'auteur arrive par là à faire la satire des moeurs de son temps. Les caractères qu'il dépeint, les situations dans lesquelles il les met, la nature de leur langage, et les idées que l'auteur leur attribue, tout ajoute des dimensions de la profondeur au Théâtre Italien dont le principal but est d'amuser et de divertir à tout prix. Remarquons cependant que la nature des pièces parfois ne permet pas une caractérisation sérieuse. Le ton des pièces telles que Panurge à marier et Panurge marié dans les espaces imaginaires relève de la fantaisie et cette atmosphère très improbable libère l'auteur de toute préoccupation sérieuse à propos de la caractérisation. Les techniques comiques qu'il utilise telles que les dialectes et les jargons, les italianismes, l'arlequinnerie, les superlatifs, les comparaisons, les répétitions et les différents jeux de mots vont normalement de pair avec les idées, le tempérament, aussi bien qu'avec les situations sociales des personnages qui les emploient. Bien que ces techniques provoquent le rire, elles ne sont pas toutes gratuites. Comme l'analyse le montre le comique dans les pièces d'Autreau est souvent significatif. Quelques traces de fantaisie verbale existent ici et là et elles sont assez souvent au compte d'Arlequin qui s'adonne par exemple à des comparaisons absurdes de choses qui n'ont pas de justification logique et qui ne peuvent être placées sur le même niveau de valeurs.

2. LES PIECES EN VERS

Autreau a écrit quatre pièces qui correspondent à l'esprit traditionnel du Théâtre Français. En 1730 le Théâtre Italien joua Démocrite prétendu fou qui avait été refusé par le Théâtre Français. Ce fut un succès avec vingt-deux représentations. Bien que cette pièce ait été jouée par le Théâtre Italien nous avons décidé d'étudier ses caractéristiques linguistiques et comiques de même façon que pour les autres pièces écrites pour le Théâtre Français.

Ces quatre pièces ont des points communs: ici, contrairement à ses productions pour le Théâtre Italien, le but premier de l'auteur est d'instruire avant d'amuser ses spectateurs. Dans ses préfaces à DPF et à Ch.B, Autreau insiste sur l'effet didactique de sa comédie. Le but d'instruire et de corriger semble déterminer le sujet, le ton et les personnages mis sur la scène dans ces pièces. L'emploi de la comédie verbale prend un autre ton; les pièces sont toutes écrites en vers et l'aspect comique de la langue ne provoque pas seulement le rire mais il provoque également des réflexions pathétiques dans le sens que la sympathie est souvent provoquée. Dans ces pièces le comique est significatif, et l'élément de surprise a un rôle très important. Le lecteur/spectateur est tendu jusqu'à la derniére scéne et la surprise du dénouement dans chaque pièce est captivante. La plupart des scènes retiennent totalement notre attention et à chaque instant le lecteur/spectateur est préoccupé de ce qui va suivre.

Néanmoins ces pièces ont des points communs avec celles du Théâtre Italien comme leur dépouillement linguistique et leurs éléments comiques démontreront. Dans ses pièces pour le Théâtre Français, Autreau respecte l'essentiel de la dramaturgie classique. Il respecte les règles des unités et son langage est d'un ton plus élevé.

Pourtant dans Démocrite prétendu fou, Damasippe et Criton, fermier et jardinier de Démocrite parlent le langage des paysans:

Damasippe: T'a-t-il baillé pour boire?
Criton: Oh que nanin,
Un gros riche est toujours vilain.
Encor à le trouver ai-je eu bien de la peine,
Car il étoit sorti tout drès le fin matin,
Pour aller conter son chagrin
Cheux le Sénateur Philoxène;
Où il falloit voir comme il se déchaînoit
Contre Démocrite son frère:
Disant que l'esprit lui tournoit;
Qu'il falloit le chasser d'Abdere,
Ou du moins l'y mettre en prison:
Qu'il alloit prendre une Esclave pour femme
Ce qui déshonoroit grandement sa Maison:
Encor le Sénateur lui donnoit-il raison,
Dont j'enrageois au fond de l'ame.
Car pour le mariage, il n'en est rien, je croi?
Damasippe: Je te dis qu'il se fera, moi:
Car, quien, voi-tu, je le lis dans sa mene,
Il est amoureux comme un fou,
Et sa maîtresse l'aime itou,
Depuis biaucoup de tems, c'est ce que j'examene.
Criton: Mais par qui Damastus aprend-il tout ceci?
(DPF, I, 1)

Leur conversation contient quelques-uns des traits du langage paysan comme nous les avons signalés pour le Théâtre Italien.

Autreau évite l'emploi abusif de ce niveau de langue dans Le Chevalier Bayard, Les Faux Amis démasqués et dans La Magie de l'amour. Nous remarquons cependant que Mme Thibaut, fermière de Damis, a encore

quelques traces du langage paysan. Toutefois son niveau de langue est supérieur à celui de ses semblables des pièces italiennes:

Mme Thibaut: Mais d'où vient donc, Monsieur, qu'on
voit cheu nous paroître
Tant de Ménétriers? qu'en veut faire mon
Maître,
Quand les Sargens y sont? qu'est-ce que ce
train-là?
Malgré tous les chagrins que l'on sait bian
qu'il a,
On ne parle cheu lui que de réjoüissance.
Grand Dieu! vit-on jamais pareille extra-
vagance?
Veut-il danser Gaillard et ses recors?
J'en voulois mettre au moins la muriche dehors.
Je viens de l'en prier; lui d'un ton de colère:
Vous me troublez toûjours quand je suis en
affaire;
Ormin est-il venu, ç'a-t-il fait? Pas encor,
C'ai-je fait: Cours chez lui, c'a-t-il dit à
Lindor;
L'affaire, tu le sais, veut de la diligence:
Qu'il vienne, il en sera plus content qu'il ne
pense. (LFA, IV, 14)

Son emploi de "cheu nous," "cheu lui" et "chez lui" dans la même tirade est amusante. Tout d'abord nous avons cru à une faute d'imprimerie mais le texte original indique le même usage.

A part les domestiques mentionnés, les autres personnages ont un langage plus élevé. L'on pourrait croire que c'est pour respecter la loi de la vraisemblance que ces domestiques emploient un langage qui correspond à leur condition sociale.

En ce qui concerne les techniques linguistiques dans les pièces, Autreau en a utilisé un grand nombre. Il y a une grande richesse verbale qui comprend des images qui servent à mettre en relief les idées que l'auteur veut nous communiquer. Cependant l'auteur n'emploie pas ces techniques comme ressources destinées principalement

à provoquer le rire. Nous savons que lorsque Molière utilise des répétitions telles que celles qu'on trouve dans Monsieur de Pourceaugnac (III, 2) où les mots "petit laquais" sont répétés huit fois dans la même phrase, ou dans La Comtesse d'Escarbargnas (sc. 2 [Oeuvres, VIII, p. 564]), il veut provoquer le rire absolu. Nous ne trouvons pas ce genre de répétition dans les pièces qu'Autreau a écrites pour le Théâtre Français. Les répétitions touchent plutôt les idées. Et elles ne sont pas aussi excessives que dans les pièces écrites pour le Théâtre Italien.

Certains exemples frappants des répétitions d'Autreau démontrent leur utilité: Lhidimès dans LMA veut absolument savoir pourquoi Sophilette a soulevé autant d'accusations contre lui; Dorimène prétend en connaître les raisons. La conversation entre eux se déroule de la façon suivante:

Dorimène: Lhidimès, ne l'arrêtez pas:
Je sais tout; et je vais vous l'expliquer mieux qu'elles.
Lhidimès: Tirez-moi donc du désespoir;
Instruisez-moi, ma chere Dorimene.
Qu'ai-je fait? Qu'ai-je dit? Qui m'attire sa haine? (LMA, I, 5)

La répétition de "Qu'ai-je. . . ?" révèle son inquiétude pour savoir. Au lieu de provoquer le rire ses répliques suscitent plutôt de la sympathie.

Frontin dans Le Chevalier Bayard dit à la Signora Marc:

Frontin: Je prétens, moi, qu'il déguerpisse;
Pour casser le dédit, j'ai des moyens tout prêts,
Qu'il n'est pas tems de vous apprendre.
Comptez Bayard pour votre gendre;
C'est moi, moi, qui vous le promets.
(Ch.B, I, 4)

La répétition de "moi" est une assurance et une croyance en ce qu'il dit.

Une autre forme de répétition que nous trouvons chez Autreau aussi bien dans les pièces écrites pour le Théâtre Italien que pour le Théâtre Français est la répétition du mot-clé de la tirade d'un interlocuteur. La conversation entre Frontin et Bayard fournit un bon example:

Frontin: Vous vous fâchez? Ho ma foi m'y voici;
Vous l'aimez, je m'en tiens pour le coup éclairci.
Le Chevalier: (Du même ton.) Encore un coup, taisez-vous, je vous prie;
Et ne vous ingérez jamais
De vouloir malgré moi pénétrer mes secrets;
Point de telle plaisanterie. (Ch.B, I, 7)

Quand Frontin dit: "Je m'en tiens pour le coup" et Bayard entame sa réplique par "Encore un coup. . . ," cette répétition rend le dialogue comique.

Les énumérations comme les répétitions dans ces pièces sont là pour informer et ont donc un rôle bien défini. Lorsque dans Le Chevalier Bayard la mère de Julie demande à celle-ci si le Chevalier Bayard s'intéresse à elle, elle répond:

Julie: Je l'y vois en tout tems affable, gracieux,
Plein d'obligeans égards, de soins officieux,
Une tendre amitié pour moi s'y fait connoître;
Mais, Madame, jusqu'à ce jour
Il n'a rien encor fait paroître
Que l'on puisse juger amour.
(Ch.B, III, 2)

Toutes les qualités qu'elle énumère ici nous en disent davantage sur Bayard. De même, Bayard nous en dit davantage sur Julie quand il énumère ces qualités:

En esprit, en appas, en courage, en sagesse,
Je trouve dans Julie un assez grand trésor.
(Ch.B, IV, 6)

Lorsque le Chevalier Bayard en veut à Monfort pour lui avoir caché son amour pour Julie, il lui dit:

> Cruel ami, pourquoi m'as-tu trop bien caché
> Un feu si beau, si pur, si légitime?
> (Ch.B, V, 11)

Nous pouvons noter que ces énumérations ne se prolongent pas comme c'est le cas chez Molière où les énumérations servent de soutien au rire comme nous voyons lorsque Mascarille (Etourdi, II, 11) décrit ainsi les traits de son maître:

> Un esprit chaussé tout à rebours,
> Une raison malade et toujours de débauche,
> Un envers de bon sens, un jugement à gauche,
> Un brouillon, une bête, un brusque, un étourdi,
> Que sais-je? . . . cent plus encore que je ne di.

La longueur de cette énumération et les qualités négatives qu'elle contient sont les principales sources de la qualité comique de ces lignes. Une fois de plus, remarquons que cette énumération chez Molière et celle que nous avons donnée d'Autreau ne sont pas destinées aux mêmes fins. Les énumérations chez Autreau servent de soutiens et des extensions des idées relevées.

Autreau se sert également de nombreux mots pittoresques pour faire passer plaisamment ses idées. Il atteint ce but en employant des métaphores ou des références exotiques. La profusion de mots pittoresques donne un souffle à l'esthétique d'Autreau et imprègne ses pièces d'une valeur verbale. Dans LFA, le Major décrit avec mépris son ami Lindor en utilisant des métaphores: "vrai Fesse-Mathieu" et "un Juif" qui décrivent le caractère de Lindor et le montrent comme un prêteur d'argent impitoyable qui recherche de plus hauts intérêts:

Le Major: Si bien, vraiment j'y pense.
Tu juges de son bien, je crois par sa dépense;
Tu ne le connois pas; Lindor, en plus d'un lieu
Place beaucoup d'argent en vrai Fesse-Mathieu;
C'est un Juif des plus fins d'Avignon sa patrie,
Un Chevalier sans pair de l'avare industrie.
(LFA, IV, 5)

Lorsque Hippocrate arrive sur scène pour guérir Démocrite de sa soi-disant folie basée sur son amour pour une affranchie, Démocrite d'un ton ironique lui dit:

Démocrite: Mon ami, je vous remercie;
Et je n'attendois pas un conseil moins prudent
D'un véritable Hyppolite en sagesse,
Sur qui l'amour n'eut jamais d'ascendant,
Surpassant en cela tous les sages de Grèce.
(DPF, III, 3)

L'expression "un véritable Hyppolite" est bien juste pour Hippocrate. Il aime les femmes et il est même tombé amoureux de Sophie, qui est l'objet du conflit entre Démocrite et son frère aîné à cause duquel il est venu guérir son ami, Démocrite.

A la fin de la pièce, DPF, le problème de Démocrite est résolu lorsque tout le monde s'aperçoit que Sophie est la fille d'Hippocrate et donc d'une classe noble. Damastus, frère de Démocrite, a dû certainement être embarrassé par la surprise. Pour le mettre à l'aise Démocrite lui dit de sa façon habituelle et d'une manière chargée d'humour:

Démocrite: Non, mon frère, oubliez seulement votre haine,
Embrassons nous, aimons-nous bien,
Votre épouse à présent, sans souffrir nulle gêne,
Peut voir sa belle-soeur, il ne lui manque rien,
Ni la naissance ni le bien.
Ça, mes amis, voyons cette heureuse journée
Par une fête terminée,
Thalie arrive ici dans son Pays natal,
Et vient rire avec nous de l'humaine folie:

Elle y donna jadis l'utile original
De l'innocente raillerie;
J'en garde pour vous la copie.
(DPF, III, 11)

Autreau se sert ici d'une référence courante à l'époque, la référence à Thalie ci-dessus est adéquate. Dans la mythologie, ce personnage est la muse de la Comédie et de sa suite, des rires, des jeux et des grâces badines. Démocrite est comparable à Thalie dans le sens qu'il est le personnage principal de la pièce et qu'il est l'objet de nombreux effets comiques dûs à son esprit railleur.

Quand Damis dans LFA traite Ormin de "Voluptueux Barbon! nouveau Sardanapale;" (II, 7), il emploie les métaphores exactes pour mettre le doigt sur les faiblesses d'Ormin. Ormin aime manger et boire pendant des heures et par-dessus tout, il aime avoir à ses côtés ce qu'il appelle "une convive aimable." C'est lui-même qui nous renseigne:

Quand sur elle en bûvant je porte mes regards,
La volupté saisit mon coeur de toutes parts:
Qu'elle célèbre alors d'une bouche vermeille
Le fumet Champenois dont l'odeur me réveille;
Mon gout, mon odorat, mon oreille, mes yeux
Sont charmés à la fois. Je suis au rang des Dieux.
(LFA, II, 7)

Dans une des situations pathétiques de Ch.B (IV, 9), le Podestat à qui Julie a été promise en mariage vient conclure le mariage. Il ignore que le Chevalier Bayard a donné l'argent au Seigneur Marc pour payer les dettes qu'il lui devait. Bien heureux, il se montre prudent quand il veut précipiter les arrangements de sorte que les Français ne puissent lui prendre sa future femme. Il décrit ces derniers en utilisant d'intéressants mots-images, mais qui tendent

à alourdir sa tirade. Une conversation entre lui et le Seigneur Marc se lit ainsi:

Le Podestat: Ça, ne différez plus le bonheur de ma vie,
Seigneur Marc. Finissons, et qu'une bonne fois
Je puisse m'assurer Julie,
Et la tirer des mains de nos galans François.
J'ai souffert dans le Bal mille peines mortelles;
Je n'y voyois que des rivaux.
Ah les dangereux animaux!
Un François dans un Bal, au milieu de nos belles,
M'y paroît un jeune épervier
Introduit dans un colombier;
Qui faisant le pigeon, se trémoussant des ailes,
Vient croquer nos jeunes femmelles,
Et ne manque pas son gibier.

Le Seigneur Marc: Mais, Seigneur Podestat, il faut par bienséance
Prendre le tems du Chevalier,
Et vous même l'aller prier
De vouloir honorer l'hymen de sa présence.

Le Podestat: Mais, Seigneur Marc, y pensez-vous?
Tous ses François voudroient l'y suivre.
Le beau conseil! Voulez-vous que je livre
Une oüaille innocente à la merci des loups?
(Ch.B, IV, 9)

Le Podestat appelle les Français "les animaux dangereux." Il dit qu'un Français parmi les femmes italiennes lui apparaît comme "un jeune épervier introduit dans un colombier, qui faisant le pigeon, se trémoussant des ailes, vient croquer nos jeunes femelles, et ne manque pas son gibier." L'image d'un jeune épervier, oiseau rapace diurne commun dans les bois où il chasse les petits oiseaux, implique que les Français peuvent enlever les femmes des Italiens si ces derniers ne les surveillent pas de près. Quand le Seigneur Marc lui demande d'inviter le Chevalier Bayard à la cérémonie, il dit: "Voulez-vous que je livre une ouaille innocente à la merci des loups?"

Nous remarquons qu'il ne fait aucunement confiance aux Français dans ce domaine et que même le Chevalier Bayard est compris dans ses généralisations.

Quand Ninon dans LFA (II, 8) demande à Ormin si Damis ne s'est pas débarrassé des "gauloises flammes" de Julie, elle veut dire que Julie n'aime pas Damis et qu'elle est remplie d'amour-propre. Le déroulement et le dénouement nous prouvent tout à fait le contraire. Julie aime réellement Damis, et c'est plutôt Ninon qui le veut pour des raisons matérielles.

Lorsque Damasippe dans DPF compare les deux soeurs Sophie et Mysis et souligne les différences dans leurs caractères, il dit:

> Damasippe: Oh! pas un brin, en aucune façon;
> Alle est douce comme un mouton,
> Et de plus ne caquette guere,
> Alle en dit peu, mais il est bon;
> Mais pour la soeur qu'alle a, c'est un fieffé dragon;
> Oui, de notre Province entière,
> C'est la plus maligne guenon,
> Quand on échauffe sa çarvelle. . . .
> (DPF, I, 1)

D'après Damasippe, Sophie est "douce comme un mouton" tandis que sa soeur est libérée et féroce, "C'est un fieffé dragon," "la plus maligne guenon," de la province entière. Sans aller dans les détails pour nous décrire Sophie et Mysis, Damasippe arrive en quelques mots à nous donner une idée claire et précise de leurs caractères.

Dans LMA, Lhidimès, désespéré par l'attitude de Sophilette envers lui, va méditer dans les bois. Il exprime ses plus profonds sentiments dans un langage presque poétique:

L'amour heureux peut-il se contenir?
Mon coeur en secret s'y déploie.
Je conte mes plaisirs aux arbres des forêts:
Ces confidens sourds et muets
Iront-ils divulguer ma joie?
(LMA, I, 5)

Il personnifie les arbres de la forêt en se référant à eux comme "ces confidents sourds et muets." Dans la même pièce Doris en veut à Dorimène pour avoir induit en erreur Sophilette en l'obligeant à devenir une prêtresse. Doris comprend que ce qui préoccupe Sophilette est l'amour qu'elle ignore. Elle avertit Dorimène:

En l'obligeant à devenir Prêtresse,
Ce trait va dans son coeur devenir un vautour,
Qui le déchirera sans cesse.
(LMA, I, 6)

Lucette dans Ch.B (III, 3) compare la vie des mariés en France et en Italie. Dans ce relevé des moeurs, elle explique qu'à Paris, le sexe doit la gloire à sa propre vertu et non aux soins inquiets qu'en prennent les maris. D'autre part, elle nous dit que c'est le cas contraire en Italie. Elle fait cette distinction tout en utilisant des mots riches en images:

Où par leurs maximes jalouses,
En femelles de vrais hiboux
Les maris tiennent leurs épouses
Toujours recluses dans des trous.
(Ch.B, III, 3)

Les références aux "hiboux," oiseaux nocturnes, et les expressions "recluses dans des trous" impliquent que les femmes italiennes n'ont aucune liberté.

Dans la même pièce, le Seigneur Marc explique que les Italiens aiment leur femme à la rage et sont effrayés par ce qui se pratique en France, c'est-à-dire qu'on aime mieux celles d'autrui. Le Chevalier

Bayard explique que les Italiens peuvent aimer leur femme sans être jaloux. Il précise que les Français rendent plus sage leur femme en lui accordant la liberté. Il conseille au Seigneur Marc:

> Pour aimer bien, imitez-nous;
> Soyez plus tranquiles époux.
> Vos Argus surveillans, les prisons éternelles
> Ne sont point du tout de leurs goûts:
> Vos Danaés n'en sont pas plus fidèles.
> (Ch.B, IV, 6)

Lhidimès (LMA) explique à Sophilette la raison de son trouble: l'amour. Il lui explique:

> Lhidimès: Reconnoissez enfin ma peine dans la vôtre;
> Vous êtes enchantée, et vous en jugez bien.
> C'est du même Magicien
> Que nous sentons le pouvoir l'un et l'autre:
> C'est l'Amour qui nous a charmés;
> Je vous adore, et vous m'aimez.
> (LMA, I, 11)

Sophilette, dans sa naïveté croit que Lhidimès est un enchanteur et par conséquent qu'il est responsable de son désarroi. Lhidimès, d'une manière très belle, lui explique la raison de son problème: "C'est du même Magicien que nous sentons le pouvoir l'un et l'autre." L'ignorante Sophilette, qui a ressenti une puissance qu'elle ne comprend pas, croit tout naturellement qu'elle est la victime d'une force magique. Ces métaphores et d'autres mots-images abondent dans les pièces d'Autreau. Démocrite de DPF dit qu'il renonce à la Métaphysique "Que j'appelle châteaux en l'air" (II, 10). La Signora Marc explique à Monfort que le Chevalier "qui voulait imiter les héros des Romains avait en Paladin défendu notre porte" (Ch.B, II, 3). Lhidimès dans LMA décrit l'amour comme "un torrent de plaisirs [qui] vient d'inonder mon coeur" (I, 11). Frontin décrit Julie comme une

"Bradamante" (Ch.B, I, 4). Dans chacun des cas les métaphores sont bien en rapport avec les idées et les images qu'elles sont censées évoquer.

Autreau tire ses métaphores de l'antiquité classique, des expressions idiomatiques et des tournures courantes du théâtre de l'époque. Il aurait pu en imaginer quelques-unes lui-même, surtout celles liées à la psychologie et à la morale. Il est en tous cas très difficile de déterminer si un écrivain a imaginé des expressions idiomatiques lui-même. Toutefois ce qui importe est le bon usage de ces expressions pour qu'elles puissent s'adapter à ce que l'auteur a en tête. Sur ce point nous pouvons dire qu'Autreau a bien réussi. Les métaphores dans ses pièces sont très significatives et bien utilisées. A propos de l'usage des métaphores à l'époque d'Autreau, Deloffre a écrit:

> Mis à part le cas de La Bruyère, les images n'ont pas de valeur par elles-mêmes chez les contemporains de Marivaux. Jamais elles ne s'adressent à l'imagination. Seules leur brièveté, leur plénitude, l'ingéniosité avec laquelle elles s'appliquent à l'objet qu'elles représentent en recommandent l'emploi.[8]

Deloffre considère La Bruyère comme le seul à avoir employé de manière originale les métaphores. "C'est à lui par exemple que l'on doit sans doute l'admission des métaphores empruntées au jeu d'échec et surtout celles qui se réfèrent au théâtre."[9] Il faudrait une étude plus détaillée du langage des auteurs de la première partie du dix-huitième siècle pour obtenir une étude comparative de leur emploi des métaphores et des mots-images aussi bien qu'une étude du vocabulaire à l'usage du théâtre de l'époque pour déterminer si ces auteurs sont originaux dans l'emploi de ces tournures linguistiques.

Chez Autreau pourtant, l'emploi des métaphores et des expressions idiomatiques et exotiques n'évoquent pas seulement des idées, mais donnent à ces idées dans son oeuvre une certaine profondeur philosophique et psychologique. Ces métaphores permettent en même temps une économie stylistique dans la composition et attestent à l'habileté de l'auteur dans l'art des expressions verbales.

Les quatre pièces qu'Autreau a écrites pour le Théâtre Français sont toutes faites en vers. Elles sont composées de vers libres sauf Les Faux Amis démasqués (1730) qui est en alexandrins. En traitant le langage et le comique du théâtre d'Autreau, nous avons décidé de porter notre attention sur une autre forme artistique de son talent et qu'il nous révèle par l'emploi des vers dans ses pièces. Notons tout d'abord qu'Autreau a été peintre et poète pendant une très grande partie de sa vie. Les techniques qu'il a apprises dans l'exercice de ces deux professions ont dû lui être d'une grande utilité lorsqu'il a dû faire appel à son expérience pour écrire ses pièces en vers. Cependant nous n'allons pas traiter l'aspect technique des vers tels que la versification et les pieds; et nous n'allons pas non plus établir une statistique des rimes et des enjambements. Une étude phonostylistique sera envisagée séparément pour déterminer les aspects mentionnés ci-dessus des vers de l'oeuvre d'Autreau. Une étude technique n'est pas nécessaire pour apprécier l'harmonie de ses vers. L'oreille doit être le juge final. Pour l'instant nous devons nous préoccuper du sens contenu dans les vers et de leur relation avec les sons; et puis de l'effet du sens et des sons sur la sensibilité de l'auditeur. Bref, l'harmonie est-elle là dans un but précis? Est-elle recherchée ou spontanée? A-t-elle un message à communiquer?

Il semble qu'Autreau n'ait pas utilisé la versification pour ajouter de la variété à sa dramaturgie. Les vers sont utilisés dans les pièces où les caractères et la psychologie sont mis en relief. Comme les auteurs de son temps tels que Destouches et La Chaussée, Autreau a écrit pour le Théâtre Français des pièces qui comportent des leçons morales, des intrigues bien démêlées, une bonne étude des moeurs et une analyse perspicace de caractère. Les éléments comiques des pièces françaises ne sont pas mis aussi en relief que dans les pièces italiennes. Dans les pièces écrites pour le Théâtre Français, les personnages sont sérieux et les vers sont bien adaptés à ceux-ci. Autreau emploie des vers lyriques pour traduire psychologiquement et de façon précise l'état d'âme de ses personnages, comme c'est le cas de Monfort dans Ch.B (IV, 4). Lorsque le Chevalier Bayard révèle à Monfort que Julie est l'amante qu'il se propose d'épouser, ce dernier est ahuri. Il ne peut être le rival de son Général qui est aussi son bienfaiteur. Dans cette situation ennuyeuse, il personnifie son "astre" et exprime sa pensée en un soliloque dont le ton sérieux et la fluidité des vers font penser à un héros cornélien:

Monfort: (Seul.) Quel astre malheureuz à mon destin préside!
Le sort qui m'élevoit au comble du bonheur,
Du mouvement le plus rapide,
Me fait tomber dans un gouffre d'horreur.
O fortune à la fois cruelle et favorable!
N'épuisai-je aujourd'hui tes plus chères faveurs,
Que pour mieux sentir les rigueurs
Du destin le plus déplorable?
L'amour même a besoin, pour soulager mon sort,
De l'apparence de ma mort:
Ah, que n'étoit-ce une mort véritable!
Viens par pitié finir mes tristes jours,
O mort! je cède au malheur qui m'accable,

De mes cruels chagrins viens terminer le cours.
Que faut-il que mon coeur décide?
Serai-je amant ingrat, serai-je ami perfide?
Dois-je éteindre ou cacher mes feux?
Ma raison n'a rien qui me guide;
Je vois de tous côtés un avenir affreux.
Mon sort m'afflige moins encor qu'il ne
m'étonne,
Malgré son extrême rigueur.
C'est de l'excès de mon bonheur,
Que naît le désespoir où mon coeur s'abandonne.
Que je suis digne de pitié!
L'amitié me ravit les biens qu'amour me donne,
L'amour dans mon âme a son tour empoisonne
Les généreux bienfaits de la tendre amitié.
(Ch.B, IV, 4)

Il est très probable qu'Autreau ait eu l'idée d'écrire cette pièce héroïque en s'inspirant du Don Sanche d'Aragon de Corneille (1651). Dans le passage ci-dessus Autreau en tant que poète recherche ses mots et le passage a une certaine densité psychologique, et la souplesse des vers renferme une certaine beauté. La structure rythmique est conforme à la psychologie interne des sentiments profonds que Monfort exprime.

La grande habileté avec laquelle Autreau manipule la psychologie verbale de ses personnages se manifeste beaucoup plus dans les pièces françaises et tout particulièrement dans le Ch.B, où il imite Corneille, non seulement par le sujet mais aussi par le ton lyrique. Dans l'acte quatre, scène deux, Julie qui croit que Monfort, son amant, est mort, exprime sa peine en ces vers:

Tu meurs, mon cher Monfort, en combattant pour moi!
Tu meurs, et je puis te survivre!
Pourquoi, pourquoi faut-il qu'une sévère loi,
M'empêche aujourd'hui de te suivre?
Mes jours, mes tristes jours vont couler dans l'ennui,
Le coeur toujours en proie au chagrin qui me presse,
Qu'il ait ignoré la tendresse
Qu'en secret je sentois pour lui.
Il meurt en me croyant ingrate:
Ah Ciel! ce souvenir suffit pour m'accabler.
(Ch.B, II, 1)

Dans LFA (I, 3) Damis revoit Julie pour la première fois après une longue séparation. Il n'a jamais pensé que Julie viendrait dans son jardin. Il exprime sa surprise et leur conversation en alexandrins a des rimes riches et prouve le fait qu'Autreau a beaucoup travaillé ses rimes:

Julie: Si j'y suis importune.
J'en accuse, Monsieur, ma mauvaise fortune.
J'ai pris la liberté d'entrer dans ce jardin,
N'y croyant pas trouver le maître si matin. . . .
Damis: Votre présence ici n'importune personne:
Mais vous devez juger, Madame, qu'elle étonne.
Julie: Je ne conçois pas trop qu'elle doive étonner;
Vous savez la raison qui m'y peut amener.
(LFA, I, 3)

La reprise des mots "importune," "étonne," et "étonner" a une valeur dramatique dans le fait qu'elle ralentit le rythme de l'action qui en fait est intériorisée dans les mots. Julie aussi bien que Damis font attention pour ne pas s'offenser mutuellement. Ils doivent choisir leurs mots très soigneusement. Bien qu'Autreau soit loin d'être romantique, certains de ses personnages ont une mélancolie qu'ils nous transmettent en de beaux vers lyriques: dans LFA (IV, 7) Damis est choqué car ceux qu'il pensait être ses amis l'ont déçu lorsqu'il avait besoin d'eux. Après les avoir éprouvés et découverts qu'ils étaient de faux amis, il exprime ses sentiments de la façon suivante:

Damis: Je ne puis revenir de mon étonnement.
Quelle honte pour moi qu'un tel aveuglement!
Non, sur quelques bienfaits que notre espoir
se fonde,
Crois, mon ami, qu'il n'est nuls amis en ce
monde. (LFA, IV, 7)

Remarquer les riches rimes de ces alexandrins:

étonnement/aveuglement; fonde/monde.

Après avoir vu Julie, Damis exprime ses sentiments à propos de celle-ci

à l'aide d'un soliloque:

Damis: (Seul.) Cet air tranquille et froid me démonte,
m'offense:
Eh! dans quel trouble affreux m'a jetté sa présence?
Ormin m'a toujours dit qu'il falloit l'éviter:
Mais un espoir secret est venu me flater.
J'ai crû voir sa beauté par l'hymen effacée;
Elle est plus belle encor que je l'avois laissée.
(LFA, I, 4)

Dans LMA, Lhidimès en des mots bien choisis analyse son penchant pour Sophilette en dépit de l'avertissement de Dorimène qu'elle ne mérite pas son amour.

Dorimène: Est-ce un si grand malheur?
Mérite-t-elle votre ardeur?
Que feriez-vous d'une innocente?
Lhidimès: Elle n'est que timide, effet de sa pudeur;
Et c'est par-là qu'elle m'enchante.
Oui, sa simplicité, sa bonté, sa douceur,
M'étoient garants de mon bonheur.
Je croyois voir en elle une flamme naissante:
Qu'il est doux de joüir des prémices d'un coeur!
Son ame neuve encore, exempte de malice,
Des bergères du tems ignore l'artifice.
Du côté de l'esprit, il ne lui manque rien:
Je l'ai bien reconnu dans plus d'un entretien:
Quel trésor que cette innocence!
Et quelle heureuse convenance,
Pour former entre nous le plus parfait lien!
Je lui donnois un coeur aussi neuf que le sien.
Mais quel est donc cet art, qu'elle m'impute à
crime,
Qui la fait s'emporter par des éclats si grands?
(LMA, I, 5)

Ces vers de Lhidimès rappellent ceux du Prince dans La Double Inconstance, qui aime Silvia pour le charme de sa naïveté:

> Non, je le dis encore il n'y a que l'amour de Silvia qui soit véritablement de l'amour. Les autres femmes qui aiment ont l'esprit cultivé; elles ont une certaine éducation, un certain usage, et tout cela chez elles falsifie la nature. Ici, c'est un coeur tout pur qui me parle; comme ses sentiments viennent il me les montre; sa naïveté en fait l'art, sa pudeur toute la décence. Vous m'avouerez que tout cela est charmant. (III, 1)

Marivaux a écrit La Double Inconstance (1723) trois ans après Les Amants ignorants (1720), la première pièce de l'époque à traiter le thème de l'amour chez les ignorants et les naïfs.

Dans la même pièce Sophilette est accablée par une force qu'elle ne comprend pas et elle essaie de s'enfuir pour aller se réfugier dans le temple de Diane. Une force irrésistible l'attire cependant vers les endroits où elle sait qu'elle trouvera Lhidimès. Elle expose son état d'âme à Doris:

> Sophilette: Eh, suis-je maîtresse de moi!
> Malgré l'ennui qui me dévore,
> Je sens, si-tôt que je le voi,
> D'agréables désirs éclore:
> Ce que je veux, moi-même je l'ignore:
> Je souhaite à la fois, et crains ma guérison.
> Ah, ma chère Doris, j'ai perdu la raison!
> (LMA, I, 10)

Dans Ch.B (I, 5), Julie exprime son état d'esprit à propos de son amour pour Monfort. Elle a peur que son amour ne soit malheureux puisque Monfort n'a pas assez d'argent pour être accepté par son père, le Seigneur Marc. De plus, Julie a été promise par son père au Podestat et la situation se complique lorsque le Chevalier Bayard pense à l'épouser. Ce qu'elle vient de dire aurait perdu toute sa densité psychologique si elle l'avait dit en prose. L'usage du vers dans ce cas condense le sens de l'idée relevée:

> Julie: Oui je m'attache à lui faire ignorer
> Ce que pour lui ressent mon ame;
> Je l'aime trop pour le lui déclarer:
> C'est pour le mieux guérir de sa trop vive flamme,
> Que je prive son coeur du plaisir d'espérer.
> (Ch.B, I, 5)

Dans l'acte deux, scène trois de la même pièce, la Signora Marc décourage Monfort et lui fait perdre tout espoir d'épouser Julie. Elle

lui conseille de cesser de venir la voir. Dans son désespoir, Monfort dit:

> Monfort: Je ne connois que trop la distance infinie
> Du sort de votre fille au mien
> Le plus profond respect je le dois à Julie;
> Mais par-delà, croyez que je n'aspire à rien.
> Souffrez, Madame, au moins que je m'acquitte
> Auprès du Chevalier de mon juste devoir.
> (Ch.B, II, 3)

L'usage des vers dans les cas cités ci-dessus nous ouvre le monde interne des personnages. Les vers leur donnent une certaine distance pour que l'on puisse apprécier leurs sentiments non seulement pour ce qu'ils disent mais aussi pour la façon dont ils le font.

Dans LFA (IV, 6), nous savons que le Seigneur Marc aime l'argent plus que la vertu et l'honneur. Il a promis sa fille au Podestat sous peine d'un dédit de six mille ducats; il a refusé à Julie d'épouser Monfort qu'elle aime beaucoup parce que ce dernier n'a pas assez d'argent. Dans cette scène, il veut la marier au Chevalier à condition que celui-ci rembourse le Podestat. Aucune de ces situations n'aurait été exceptionnelle si ce n'était le fait que le Seigneur Marc, un avare et un traître en même temps, s'exprime dans un langage poétique en utilisant des expressions qu'il ne mérite pas. Il dit au Chevalier Bayard:

> Mon fond est trop succinct pour doter ma fille:
> L'honneur plus que les biens illustre ma maison;
> Et je ne puis donner guères plus que ma fille
> Pour m'acquitter de ma rançon.
> (Ch.B, IV, 6)

Le lecteur/spectateur est amusé d'entendre le Seigneur Marc dire "l'honneur plus que les biens illustre ma maison," lorsqu'il sait que c'est le cas contraire chez lui. Autreau utilise ici la technique

de l'inversion des rôles. L'auteur présente dans ce cas la même théorie que celle proposée par Henri Bergson lorsqu'il dit que l'essence du comique consiste en la mécanisation de la vie et que la répétition, l'inversion et l'interférence des séries sont trois des procédés qui mènent au comique. Bergson concrétise son idée par un exemple: "Imaginez certains personnages dans une certaine situation: vous obtiendrez une scène comique en faisant que la situation se retourne et que les rôles soient intervertis."[10]

Dans l'ensemble, les vers d'Autreau sont essentiellement lyriques. Ils traduisent un certain état d'esprit des personnages et l'effet rythmique semble correspondre aux émotions exprimées. Quant à l'harmonie, nous notons de nombreuses rimes quoiqu'ordinaires, qui embellissent les pièces:

Julie: Banissez vos regrets; que ma constante flamme
Rende enfin le calme à votre âme.
(Ch.B, III, 8)

Démocrite: Non, je ne risque rien, commencez à me croire,
Mon respect pour vous fait ma gloire,
Je veux aux yeux de tous, à vos piés abattu,
Rendre un sincère hommage à la même vertu.
(DPF, III, 10)

Damis: L'erreur en amitié blesse bien moins un ame
Que le choix malheureux de l'objet de sa flamme.
(LFA, I, 3)

Parfois les rimes s'entrecroisent comme dans ces vers lyriques de Julie qui nous rappellent encore les personnages de Corneille:

Julie: Eh quoi, Monfort, depuis quand sur votre ame
Aurois-je perdu mon pouvoir?
Si vous sentez encor pour moi la même flamme,
Espérez; mon amour vous en fait un devoir.
(Ch.B, V, 3)

Malgré les nombreux problèmes posés par l'exigence des vers dans les comédies au début du dix-huitième siècle, de nombreux auteurs en ont fait usage, y compris Boissy, Destouches et Regnard. Marivaux ne s'en est jamais servi et d'ailleurs il n'était pas en faveur de son emploi dans les comédies. D'après D'Alembert, il croyait que: "la prose est le vrai langage de la comédie."[11] Autreau est un des auteurs de cette période qui écrit aussi bien en prose qu'en vers. Il dote ses vers d'une certaine beauté et harmonie par son emploi du rythme et son observation des règles poétiques.

Un petit nombre de critiques qui ont donné quelque attention à l'oeuvre d'Autreau ont été unanimes dans leurs éloges à propos de l'art verbal de cet auteur. Stanley Schwarz parlant du Naufrage au Port-à-l'Anglais a dit:

> It is full of sprightly dialogue and breathes a spirit of youthful exuberance which amazes us when we consider that when Autreau produced it he was sixty-one years.[12]

Desboulmières, qui consacre rarement plus de quelques pages à l'examen d'une pièce, prend un intérêt particulier pour Le Naufrage au Port-à-l'Anglais au point de lui en réserver trente pages de commentaires. Il écrit:

> Le naturel et la vivacité du dialogue m'ont tellement entraîné ou séduit que je n'ai pu me refuser de présenter tous les traits qui se sont offerts en foule à ma plume, et qui, sans doute, ont fait le mérite de cette pièce, d'ailleurs assez faible d'intrigue, mais pleine de grâces et de gaité.[13]

Quant à Démocrite prétendu fou, Clément le considère comme le chef-d'oeuvre d'Autreau du point de vue de la langue et de la caractérisation.[14] Maupoint émet la même idée dans sa Bibliothèque des théâtres.[15]

Le Dictionnaire dramatique de l'Abbé de la Porte et Chamfort rapportent ces lignes à propos de Démocrite prétendu fou:

> Il serait difficile de rien ajouter à cette comédie; tout y est marqué au coin du bon goût, de la bonne plaisanterie et du bon comique. Ajoutons-y le mérite d'une versification libre, aisée, coulante, et où se trouvent à la fois l'harmonie des vers, et le naturel de la prose.[16]

L'Abbé de la Porte emploie les mots exacts pour décrire les vers d'Autreau, "une versification libre, aisée, coulante et où se trouvent à la fois l'harmonie des vers et le naturel de la prose." Les vers d'Autreau nous font plaisir à lire grâce à cette harmonie des lignes. Citons le passage où Démocrite informe Sophie de son mariage possible avec Hypocrate. Sophie a refusé, même sans connaître l'identité du prétendu mari. Démocrite lui dit:

> Vous venez d'en refuser un
> Qui n'étoit pas d'un mérite commun;
> Et je puis en connoître un autre
> Plus vivement encor touché de vos appas.
> Comme il est de mon goût, il peut être du vôtre:
> Mais il a des raisons de soûpirer tout bas;
> Et quand il sera tems qu'il déclare sa flamme,
> Vous pourriez bien en faire cas,
> Car aujourd'hui j'apprends à lire dans votre ame,
> Et j'y vois naître un feu qui ne me déplaît pas;
> Que le mérite en vous anime l'espérance:
> Mais je vois votre soeur qui porte ici ses pas;
> Adieu, sur votre amour gardez bien le silence.
> (DPF, II, 6)

Nous ressentons le même mouvement d'esprit dans les mots que Sophie adresse à Démocrite:

> Sophie: Quand vous êtes de bonne humeur,
> Non, je ne puis assez vous dire
> Ce que votre air joyeux inspire;
> Il saisit, il entraîne, il enchante le coeur.
> (DPF, II, 6)

Comme dans les pièces écrites pour le Théâtre Italien, quelques personnages ont rendu possible la valeur comique des pièces faites pour le Théâtre Français. Nous notons que les scènes neuf et dix de l'acte deux, aussi bien que la scène huit de l'acte quatre de LFA, sont très comiques grâce à La Fleur. Ce personnage possède quelques-uns des traits traditionnels d'Arlequin. Il est présenté toujours ivre. Il arrive sur scène au moment où la tension est forte dans la pièce. Damis, son maître, est dans une situation difficile et désespère à propos de ses relations avec Julie. Il est en train de conclure les arrangements pour la vente de sa maison et il a à faire face à une situation compliquée concernant ses dettes, lorsque La Fleur arrive. L'attitude de ce dernier est si ambiguë que le lecteur/spectateur ne sait pas s'il doit rire ou manifester sa sympathie. Dans ce passage qui suit, La Fleur est toujours joyeux malgré la situation difficile de son maître. De ce point de vue, il ressemble à l'Arlequin du Théâtre Italien:

La Fleur: Je me sens dans une joie extrême;
Et jamais je ne fus si content de moi-même.
Ce matin trop de vin m'avoit rendu brutal;
Après midi je viens de réparer le mal.
Avec Monsieur Damis je vais rentrer en grâce
S'ennivrer, oh, fi donc! se mettre en pointe,
passe;
C'est l'état raisonnable, et je suis dans le
cas. . . .
(Il fait une capriole, et va en bronchant
heurter Damis et Dorante.)
Ah, Messieurs, pardonnez, je ne vous voyois pas.
Mon cher Maître, croyez qu'à présent je suis
sage,
Et que de ma raison j'ai rattrapé l'usage,
J'avois trop bû tantôt; si, j'en ai du regret
Par ma foi.

Damis: D'où viens-tu?
La Fleur: Je viens du cabaret
Pour la dernière fois, et vous m'en allez croire;
Car j'en viens: mais pour faire une oeuvre méritoire,
Une bonne action, un trait d'homme de bien,
Où pour vous apaiser il m'en coûte du mien.
J'au bû pour mériter le pardon d'une offense:
C'est ce qu'on peut nommer, laver sa conscience.
Dorante: Fais-nous vite récit de ta bonne action.
La Fleur: Je viens de régaler et le Tabellion
Et le Sergent.
Damis: (Avec un cri.) Ah Ciel! je devine le reste.
(LFA, IV, 8)

La Fleur est un caractère comique comme la pièce le montre. Les autres sont comiques soit par leur intrigue soit par les contradictions de leurs positions vis-à-vis de leur protagoniste. Dans II, 9, nous le voyons ivre et joyeux malgré la situation très ennuyeuse de son maître. Les contradictions de son attitude vis-à-vis de la situation sont la principale source de comique dans la scène que nous nous excusons de citer en partie:

Damis: Il est yvre, je crois.
La Fleur: C'est une médisance:
Il est vrai qu'en chemin j'ai bû par complaisance
Quelques verres de vin, tantôt ci, tantôt là.
Damis: Par complaisance, eh qui t'obligeoit à cela?
La Fleur: Qui? je vous amenois ici la simphonie.
Les gens de ce métier ont toûjours la pepie;
Or à chaque hameau, violons et hautbois
Bûvoient et m'invitoient à boire, je bûvois.
Avec les gens polis, vous savez qu'il faut l'être;
Un refus discourtois les eût fâchés peut-être.
D'ailleurs j'étois chagrin, et j'en avois raison;
J'ai bû, mais par ma foi, sans trouver le vin bon.
Damis: Ça voyons, qu'as-tu fait? as-tu trouvé l'Epine?
La Fleur: Hélas non, c'est de quoi j'avois l'ame chagrine;
Et c'est pour vous, Monsieur, que je sens ce chagrin:
Car j'ai du zele; et si je n'avois pris du vin,
Je n'aurois jamais eu la force, le courage
De venir jusqu'à vous achever mon message.

Damis: Où nous mène ceci? ce début me fait peur;
De grâce, explique-toi.
La Fleur: Je n'en ai pas le coeur.
Damis: D'abord, m'apportes-tu de l'argent?
La Fleur: Au contraire,
J'ai dépensé le mien, courant pour votre affaire.
(LFA, II, 9)

Un autre personnage comique de la catégorie des domestiques est Frontin, le chirurgien et le valet de chambre du Chevalier Bayard. Il joue un rôle important dans l'intrigue de la pièce en présentant une stratégie qui force le Podestat à renoncer à ses droits sur Julie, ce qui permet à celle-ci de choisir le mari qu'elle veut. Dans III, 5, Julie s'inquiète pour Monfort qui doit se battre avec ses ennemis. Le succès de cette bataille lui permettrait de gagner assez d'argent pour être accepté par le père de Julie, le Seigneur Marc. D'autre part, le Chevalier Bayard a organisé un bal afin de détourner l'attention de ces ennemis. Pendant que tout le monde danse, le Chevalier et Frontin vont se battre et prennent 30.000 ducats aux ennemis. Dans un récit amusant sur cette bataille (III, 6), Frontin informe Julie et Lisette de sa conquête, du profit, de la gloire qu'il mérite et de la place qu'il occupe maintenant dans l'histoire. Il est agacé par le fait que Julie et Lisette prennent peu de part à sa gloire:

Frontin: Cadedis pour le coup ils n'échapperont pas;
Nous les tenons, ces bienheureux ducats.
Trente mille, ma fois, la somme est bien complète.
Par le Seigneur Bayard et moi l'escorte ennemie
est défaite
Et nous venons nous deux de gober le convoi.
Lucette: (Avec un grand cri.) Ah le coup est cruel!
Julie: Ecoutons tout, tais-toi.
Lucette: Le puis-je, ô Ciel! j'ai l'ame à la torture.
Julie: (A Frontin.) Je ne te savois pas guerrier,
Frontin, depuis quand donc te voit-on en armure.
Frontin: J'exerce avec honneur plus d'un noble métier
Madame, tour à tour chirurgien, barbier,
Ou conquérant, selon la conjoncture.
Julie: Veux-tu bien me conter ta dernière aventure.
(Ch.B, III, 6)

Frontin se montre également comique quand le Chevalier lui demande d'envoyer tout l'argent de la bataille chez Monfort. Il lui promet que celui-ci lui donnera cinq cents ducats en reconnaissance pour sa participation à la bataille. Frontin excité par cette grosse somme d'argent s'écrie:

> Frontin: Cinq cens ducats, Seigneur! puis-je assez rendre grâce. . . .
> Le Chevalier: Va, pars, obéis promptement,
> Je te quitte du compliment.
> Frontin: Tant mieux, le compliment aussi bien m'embarrasse. (Ch.B, IV, 2)

Le jeu de mots dans "je te quitte du compliment" et "Tant mieux, le compliment aussi bien m'embarrasse" est amusant. Nous devons nous souvenir que Frontin était vexé parce que Julie et Lisette avaient oublié de lui faire des compliments (III, 6).

Les domestiques ne sont pas les seuls à susciter le rire dans les pièces. Dans DPF, par exemple, le jeu d'esprit d'un personnage comme Démocrite produit un effet comique.

Pesselier l'a bien dit, dans sa préface, que dans la plupart de ses pièces, Autreau nous montre son grand sens de l'humour:

> Plusieurs Pièces de M. Autreau prouvent qu'il étoit capable de la meilleure plaisanterie; et s'il s'en est quelquefois éloigné, ce n'a été que pour s'accommoder au goût qui régnoit alors sur la Scène Italienne, à laquelle il s'étoit livré. Il a pris un autre ton quand ce Théâtre en a changé; on peut en juger par la charmante Comédie qui a pour titre, Démocrite prétendu fou. (Oeuvres, Préface, p. 9)

Cependant nous devons prendre note du fait que le Démocrite de la pièce d'Autreau est d'un caractère plus décidé que celui de Regnard. Pesselier fait également cette distinction.

> Démocrite prétendu fou, Comédie en vers et en trois actes représentée par les Comédiens Italiens le 24 Avril 1730. Cette pièce eut un grand succès, tant à la Cour

> qu'à la Ville. Sa réputation est établie pour toûjours, et c'est sans contredit le chef-d'oeuvre de l'Auteur. Il a saisi avec une grande justesse, et peint avec beaucoup de graces et de légereté le caractère de Démocrite manqué par Regnard, et qui réellement n'étoit pas facile à peindre. La fine plaisanterie, et ce qu'on nommoit chez les Anciens le sel attique, est ici mêlé avec l'instruction. L'objet de la véritable Philosophie s'y trouve bien rendu; et toutes les sectes qui se sont écartées de cet objet, sont jouées fort agréablement. C'est surtout à cette Pièce que l'on peut, ce me semble, appliquer ce que j'ai dit de l'Auteur pour les vers libres. Démocrite en un mot est ici le prétendu fou; les véritables seroient ceux qui ne le goûteroient pas: mais je n'ose soupçonner personne de ne le pas goûter. (Oeuvres, p. 10)

Tandis que le Démocrite d'Autreau est au centre de la pièce et le meneur de jeu, celui de Regnard a un rôle moins important. Alexandre Calame a écrit:

> Il y a dans la pièce de Regnard une intrigue romanesque dont le philosophe n'est guère le spectateur. Si intéressant que soit le rôle de Démocrite, il ne constitue qu'un portrait secondaire. Encore faut-il noter que Démocrite n'est pas toujours digne de sa réputation de philosophe. Son ridicule est parfois un peu chargé, presque autant qu'au Misanthrope de Molière, il fait songer à l'Arlequin misanthrope que Louis Biancolelli avait donné au Théâtre Italien le 22 décembre 1696, non certes que Démocrite soit un Arlequin mais c'est un peu un Docteur Baloardo.[17]

La ressemblance entre le Démocrite d'Autreau et celui de Regnard réside, il nous semble, dans le nom. Il y a une histoire d'amour dans les deux pièces mais celle de la pièce d'Autreau sert simplement de prétexte à démontrer une philosophie. Le Démocrite d'Autreau ne peut être considéré comme "un vieillard amoureux" ou "une espèce d'Arlequin," ce qui est par contre le cas pour celui de Regnard. Comme nous l'avons vu dans l'analyse de cette pièce, les deux pièces ont des structures différentes. Du point de vue de la langue et du comique, la raillerie du Démocrite d'Autreau est de bon goût et convient bien au rythme

général de la pièce. Voir par exemple l'acte un, scène six: Philolaus s'intéresse à Mysis, la soeur de Sophie qu'il veut épouser. Pour savoir jusqu'à quel point il l'aime, Démocrite lui demande: "Combien sont inégaux votre sort et le sien?" L'explication qui suit et la façon dont Démocrite répond est typique de son esprit vif:

Philolaus: Son éducation, vos soins et votre zèle
Ont anobli son sort, réparé son malheur,
Vous même avez formé son esprit et son coeur,
C'est vous seul que je vois en elle.
Démocrite: Elle a l'esprit vif, enjoué, poli;
Elle paroît sincère et naturelle;
Et son coeur n'a point pris, je croi, de mauvais pli,
Son visage est bien faite, a la gorge fort belle
Et quand vous me voyez en elle,
N'est-il pas vrai que je suis bien joli?
(DPF, I, 6)

Lorsque Damastus, son frère aîné, lui dit qu'il pense qu'il est un fou sans pareil, Démocrite lui répond:

Démocrite: Modérés dans tous nos désirs,
A nos besoins, à nos plaisirs,
Rien encor n'a manqué par les soins de Sophie;
Nous avons fort bien vécu tous;
Si l'épouser est faire une folie,
Hé bien, mon Frere, soit, je suis au rang des fous. (DPF, I, 4)

Il manipule les mots d'une telle manière qu'il fait paraître fous ceux qui le traitent lui-même de fou.

Dans II, 10, la scène dans laquelle les trois philosophes viennent vérifier s'il est vraiment fou, Démocrite révèle encore plus son esprit railleur. Diogène lui dit:

Hé bien, puisqu'avec vous il faut être sincère,
On dit que depuis peu votre bon sens s'altère.

Démocrite répond:

Vous venez donc me voir par curiosité?
Pour vous épargner le voyage

Je vous aurois écrit avec sincérité
Que je ne me crois pas trop sage.
(DPF, II, 10)

Lorsque les trois philosophes ne peuvent se mettre d'accord sur la définition de la philosophie, Démocrite intervient et donne sa propre définition:

Démocrite: Philosopher est un métier,
Où chacun produit sa chimère;
Pour la mienne, Messieurs, quartier;
Car quiconque y croit voir la vérité bien claire,
Me fait rire tout le premier. (DPF, II, 10)

Cette approche du problème surprend les philosophes qui semblent s'apercevoir qu'il n'est pas aussi fou qu'ils le prétendent. Démocrite en tant que philosophe ne donne jamais une réponse directe à une question. Une conversation très vive entre lui et son frère Damastus provoque le rire et fournit au public non seulement une occasion de réflechir mais aussi d'apprendre:

Démocrite: (Riant de tems en tems.) Ah! Monsieur mon Frere, c'est vous,
Bonjour. Hé bien? quelles nouvelles?
Damastus: (D'un ton colère.) J'en apprends de vous de fort belles.
Démocrite: Là, là, parlez sans vous mettre en courroux.
Damastus: Vous voulez, m'a-t-on dit, tâter du mariage.
Démocrite: Eh! pourquoi non? Ne suis-je pas en âge?
Damastus: Vous allez épouser une Esclave.
Démocrite: Fort bien,
Cela se peut encor: mais je n'en savois rien.
Comment la nommez-vous?
Damastus: On la nomme Sophie,
Vous faites le plaisant, et vous niez le cas.
Démocrite: Je ne m'en ressouvenois pas.
Vous parliez d'une Esclave, elle est mon affranchie.
Hé bien? n'est-elle pas jolie? (DPF, I, 4)

Cette espèce de bafouillage mène automatiquement au comique. Le comique ici n'est pas gratuit et le lecteur/spectateur est amusé par le fait que Démocrite ne donne aucune réponse directe et que ses

réponses sont pleines d'esprit. Citons encore un autre exemple; quand Diogène lui demande:

> Mais est-il bien vrai qu'à votre âge,
> Vous allez épouser certain jeune tendron?

Démocrite répond:

> Je parle sur ce mariage
> A la manière de Pirrhon,
> Et je ne dis ni oui ni non.
> (DPF, II, 10)

Les philosophes eux-mêmes paraissent ridicules. Ils ont tous leurs propres défauts. Diogène est plus intéressé par la boisson que de savoir si Démocrite est fou ou non. Il nous dit:

> Buvons toujours si le vin est passable,
> Que notre hôte soit sage ou non.
> (DPF, II, 10)

Dans LFA, le personnage d'Ormin aussi bien que celui de sa nièce Ninon sont amusants. Ormin, qui prétend être l'ami de Damis, ne s'intéresse qu'au profit qu'il pourra tirer de cette relation. Voyant son ami dans une situation financière difficile, plutôt que de l'aider il serait disposé à exploiter la situation pour le forcer à un mariage de convenance avec sa nièce, Ninon. Une conversation entre Ormin et Ninon révèle leurs intentions et montre le ridicule de ces deux personnages:

> Ormin: Ninon, ce malheur-ci, loin d'en être un pour toi,
> Peut te faire épouser Damis.
> Ninon: Eh. comme quoi?
> Ormin: Ton bien vient d'augmenter de celui qu'il regrette;
> Car quel effet aura la perte qu'il a faite?
> Ce bien perdu pour lui, qui va l'humilier,
> Rendra ton sort au sien plus propre à s'allier.
> Ninon: Ah ah! c'est bien penser; sa perte nous rapproche,
> Et de ma mince dot affoiblit le reproche.
> (LFA, III, 1)

Avant d'accepter cette stratégie, Ninon ayant un peu plus tôt reproché à son oncle de la pousser à épouser Damis qui a perdu tous ses biens, son oncle lui dit que ce projet est une comédie:

Ninon: Pourquoi donc me porter à pareille alliance,
Quand vous voyez ses biens si fort en décadence?
Ormin: Il en aura toûjours plus qu'il n'en faut pour toi
Je les connois, tu peux t'en rapporter à moi.
Je ne compte pour rien la perte qu'il a faite:
Il a sa Compagnie et belle et bien complette,
Sa terre qu'à Julie il vend vingt mille écus.
Je lui sais des contrats encor pour beaucoup
plus. . . .
Ninon: Eh bien profitons donc du besoin qui le presse.
Ormin: D'accord, si nous pouvons le faire avec adresse.
Attens: sans rien risquer, j'imagine un projet
Qui pourroit, bien conduit, produire un bon effet.
Oui, va, je prêterai.
Ninon: Vous me rendez la vie.
Ormin: Ce projet proprement est une Comédie,
Où j'aurois à joüer mon rôle, et toi le tien.
On vient; allons ailleurs pour te l'expliquer bien.
(LFA, III, 1)

Cette dernière réplique d'Ormin que "Ce projet proprement dit est une comédie, où j'aurois à jouer mon rôle et toi le tien" est un euphémisme. Le choc et la surprise qu'ils ont au dénouement de la pièce donnent aux Faux Amis la dimension d'une double comédie. Ormin et sa soeur jouaient une partie tandis que Dorante et Julie en jouaient une autre à un autre niveau. A la fin la vertu et le véritable amour l'emportent sur l'hypocrisie et la fausse amitié.

Quant à la Signora Marc dans Ch.B, elle est ambitieuse et veut que sa fille épouse un Français. Elle n'aime pas la façon dont les maris italiens traitent leur femme. La pire des choses, c'est qu'ils ne leur accordent aucune liberté. Elle nous dit que les maris italiens sont très jaloux, et nous constatons qu'elle songe souvent à l'amélioration de sa situation sociale si sa fille épouse Bayard. La Signora

Marc exprime ouvertement ses sentiments et l'auteur en profite pour nous exposer quelques différences maritales entre les Italiens et les Français:

La Signora Marc: Il est jaloux? bon, la preuve est complette.
N'importe; tâche encor à t'en mieux éclaircir.
Que je vivrois désormais à mon aise
Si l'hymen pouvoit réussir!
Je me croirois presque Françoise.
Que de bals! de cadeaux! de divertissemens!
Que d'occupations charmantes
Rempliroient tour-à-tour nos ennuyeux momens
Des jeux et des tournois, mille fêtes galantes.
Cent Officiers bienfaits en ce lieu nuit et jour
A mes yeux l'aimable spectacle!
Entière liberté, l'objet de nos désirs. . . .
(Ch.B, I, 4)

Dans cette déclaration le rire provient plutôt du fait que la Signora Marc s'exprime sur l'amour propre plutôt que sur les plaisirs de marier sa fille.

A part les personnages, certaines des situations dans les pièces mènent au comique. Dans DPF, acte deux, scène neuf, les philosophes arrivent chez Démocrite. Sophie est la première personne qu'ils voient. Ils sont tous d'accord pour dire qu'elle est belle. Diogène va plus loin et lui fait des avances. Aristippe lui reproche sa conduite. Vexé par les reproches d'Aristippe, Diogène rend la situation tendue. Sophie doit elle-même résoudre les problèmes des philosophes. Diogène nous dit à la fin de la scène lorsque Sophie est prête à partir: "Si je restois près d'elle encore tout aujourd'hui, j'en deviendrois, je crois, tout aussi fou que lui" (II, 9). Lorsque nous pensons que les philosophes sont venus se rendre compte de la folie

de Démocrite à cause de son amour pour une affranchie et qu'ils manifestent une plus grande folie que leur malade en s'intéressant à elle, la situation est non seulement comique mais dramatique en même temps.

Aristippe: Du sage Démocrite est-ce ici la demeure,
Ma belle enfant?
Sophie: Oui, Monsieur, la voici.
Aristippe: Peut-on lui parler?
Sophie: Tout à l'heure
Il va, Messieurs, se rendre ici.
Aristippe: Vous avez tout l'air d'être aussi
Ce qui porte chez lui le beau nom de Sophie;
Car on dit qu'elle est belle, et qu'elle a
de l'esprit.
Sophie: C'est mon nom. Laissons là, Monsieur, ce
qu'on en dit.
Straton: Elle est jolie.
Diogène: Et très jolie.
Ce morceau-là reveille l'appétit;
A peine en tout Corinthe ai-je vû sa pareille.
Mignone, vous frappez les coeurs d'un coup subit.
Aristippe: Diogène, épargnez cette jeune merveille;
A la beauté c'est faire un attentat
Que d'oser prophaner un tein si délicat
De votre main rude et grossière.

Diogène: Si je restois près d'elle encor tout aujourd'hui,
J'en deviendrois, je crois, tout aussi fou que
(DPF, II, 9)

Notons aussi le ton de cette scène. Les philosophes sont envoyés pour se prononcer sur la folie de Démocrite. Cependant lorsqu'ils se présentent sur scène ils demandent après "le sage Démocrite." Remarquons la façon dont ils s'adressent à Sophie: "Ma belle enfant," "le beau nom de Sophie," "Elle est belle," "elle a de l'esprit," "elle est jolie," "et très jolie," "mignone," "cette jeune merveille," "cette belle." Les qualificatifs sont si nombreux que les philosophes passent pour des gens peu sérieux. La contradiction entre leur ton et celui qu'un véritable philosophe doit avoir provoqué le rire.

Toujours dans la même pièce, le soi-disant renommé Docteur qu'on a envoyé chercher pour guérir Démocrite rend la situation comique par son diagnostic. Démocrite prétend être fou et il rit même lorsqu'il est seul. Hippocrate voit dans la conduite de Démocrite un symptôme de sa folie. Il dit: "C'est un symptôme qui m'indique altération dans l'esprit" (DPF, III, 3).

La rapidité de ce diagnostic qui ne résulte de nulle investigation mais dépend du simple fait que Démocrite rit lorsqu'il est tout seul, est comique.

Le dialogue entre Doris et Sophilette dans LMA constitue une autre situation comique. Le comique repose sur la naïveté de Sophilette, qualité qui fait aussi d'elle un personnage touchant:

Doris: Ce n'est pas assez de moitié;
Il faut l'aimer d'amour; c'est moi qui vous l'impose.
Sophilette: D'amour ou d'amitié, n'est-ce pas même chose?
Doris: A votre âge, peut-on confondre encor cela?
Quelle simplicité! quelle extreme ignorance!
Là là, vous en saurez bien-tôt la différence:
Lhidimès vous l'expliquera. (LMA, I, 10)

Dans LFA (II, 10) nous sommes amusés par Lafleur qui fouette Gaillard, le Sergent qui vient s'emparer de la propriété de Damis afin de récupérer les trois mille écus que celui-ci doit à Maître Maçon. Il nous rappelle la manière d'Arlequin dans les pièces italiennes où il fouette Balordino qui veut lui enlever Nina:

Gaillard: Mais Sergent pour Sergent,
Vous aimez mieux, je crois, que j'en gagne l'argent,
Moi, qui prétends ici tout faire à l'amiable,
En douceur, en riant, sans bruit.
La Fleur: Va-t-en au diable,
Maudit consolateur; ah, je vais, comme il faut,
Payer ta charité. (Il le rosse.)
Damis: (D'un ton de colère à La Fleur.) Retire-toi, maraud.

La Fleur: Vous me grondez à tort, Monsieur, je m'en étonne,
En battant des Sergens, on n'offense personne.
(LFA. II, 10)

La scène entre Ninon, son oncle Ormin et le Major, est une autre scène qui suscite le rire dans LFA. Entre eux ils ont convenu d'une possibilité de mariage entre Damis et Ninon. Dans cette scène Ninon parle du genre de femme qu'elle sera. C'est l'ironie qui rend cette scène comique. Damis a déjà éprouvé ses faux amis et s'est aperçu qu'ils ne sont pas du tout amis. Il savait qu'il n'allait pas être soumis à un chantage de mariage. Ce passage révèle le rêve des faux amis de Damis à propos d'un mariage qui ne se fera jamais:

Ninon: En tout cas,
Je serois, je crois, femme à n'y regarder pas.
Ormin: Pour cela, j'en réponds, Ninon n'est point jalouse:
Voilà ce qu'on appelle une adorable épouse.
Je veux que son Damis, dans ses bras et chez lui,
Charmé, la prenne encor pour la femme d'autrui.
N'est-il pas vrai, Major?
La Major: Chez toi, sur ma parole,
Pour entendre la joie, elle est en bonne école.
(LFA, V, 5)

Le lecteur de LFA trouve dans la pièce le comique des situations qui provient de l'ironie même. Mme Thibaut, jardinière de Damis, est préoccupée par la situation de son maître. Elle dit à Damis qui semble désintéressé:

Mme Thibaut: Votre air toujours joyeux au milieu de ma peine,
Me fait sentir pour vous une mortelle haine.
(LFA, V, 1)

Les scènes qui suivent montrent qu'elle a tort. Elle a dirigé sa colère sur le véritable ami de Damis.

Lors d'un autre incident dans la pièce elle menace de se battre en duel avec Dorante:

Mme Thibaut: Monsieur Damis consent d'épouser la Ninon,
Qui n'a pour tout vaillant que vingt mille francs.
Dorante: Bon.
Mme Thibaut: Comment bon?
Dorante: Tout au mieux.
Mme Thibaut: Mais sachez qu'il s'engage
Par un dédit.
Dorante: Fort bien.
Mme Thibaut: Quoi, de ce mariage
Vous n'avez pas horreur?
Dorante: Je serois bien fâché
Que, par autre motif, l'argent lui fût lâché.
Qu'a-t-on mis pour dédit?
Mme Thibaut: Le quart de cette somme,
Cinq mille francs.
Dorante: (Vivat.)
Mme Thibaut: (Faisant le geste de tirer l'épée.)
Tenez, si j'étois homme,
Je voudrois sur le champ me battre contre vous.
Dorante: Remettez votre épée, et m'épargnez vos coups:
Votre Maître est sauvé.
Mme Thibaut: Faites moi donc connoître,
Sans biens, mal marié, comment il pourroit l'être?
Dorante: L'accord est-il signé?
Mme Thibaut: Non: mais il est conclu;
Il y faut un Notaire; et l'oncle l'a voulu.
(LFA, VI)

Mme Thibaut ignore les plans de Dorante pour Damis. Sa colère mal placée est comique et elle est le résultat d'un quiproquo. La conclusion de la pièce, qui est une grande surprise aussi bien pour elle que pour son maître, met en lumière les véritables relations entre Damis et les autres personnages de la pièce.

Une autre situation comique se trouve dans LFA (III, 8). Ninon voit Julie pour la première fois. Elle raconte à Julie la fâcheuse situation de Damis de telle façon à inciter Julie à perdre tout intérêt pour lui. A sa plus grande surprise Julie compatit à

la situation de Damis qu'elle aime toujours très profondément. Celle-ci se propose d'aider Damis à résoudre ses problèmes en lui demandant de s'engager à prendre une autre femme. Cette proposition choque Ninon et le dialogue qui suit explique l'essence du comique de la situation:

> Ninon: (Un peu surprise.) Une autre femme! ah, ah, pourrois-je la connoître?
> Julie: (Bas à Marton.) Faisons trembler Ninon. (Haut.) Qu'importe? Moi, peut-être.
> Ninon: Vous, Madame?
> Julie: Moi-même.
> Ninon: Comment, vous exposer
> Au chagrin, à l'affront de vous voir refuser?
> Julie: Et sur quoi croyez-vous qu'il me fit cette injure?
> (LFA, III, 8)

CONCLUSION

Il semble que tous les critiques parlent de "la simplicité et du naturel" du langage d'Autreau. Nous avons noté dans le chapitre III de l'analyse des pièces (pp. 61; 74) les liens qui existent entre Autreau et Marivaux. Quand on considère le langage, nous notons que quelques personnages d'Autreau parlent de la même manière et avec le même ton de conversation que ceux de Marivaux. Par exemple, la Silvia d'Autreau dans La Fille inquiète ou le besoin d'aimer (1723) a le même ton, la même vivacité et la même facilité d'expression que la Silvia de Marivaux dans La Double Inconstance (1723) ou dans Le Jeu de l'amour (1730). Autreau comme Marivaux montre dans ces pièces un sens de la réalité du langage. Deloffre écrit que sur le plan littéraire, le marivaudage, malgré la diversité d'images et de définitions qu'on lui accorde, se réduit à un problème d'expression et que

les deux aspects fondamentaux du marivaudage sont: "avouer ce que l'on ne veut même pas s'avouer, exprimer ce que personne n'a jamais su exprimer auparavant."[18] Deloffre va plus loin et rétrécit les sens du mot marivaudage quand il dit que le marivaudage "est apparu comme une des formes de l'esprit à la mode vers 1720-1730, auquel on a donné le nom de nouvelle ou seconde préciosité, car il présente avec la première préciosité de nombreux traits communs."[19] Si le marivaudage comprend le goût de la parole chez un écrivain, la spontanéité et la vivacité du langage, l'art de dialogue brillant et naturel, nous nous voyons obligés de dire que cette forme d'esprit fut utilisée par Autreau bien avant que Marivaux ne commençat à écrire ses pièces. Comme nous l'avons indiqué dans notre présentation des pièces (chapitre III), l'auteur a permis à ses personnages de s'exprimer en toute liberté et sans artifice, particulièrement dans les pièces qu'il a écrites pour le Théatre Italien. Chacun de ses personnages se sert du langage qui lui convient le mieux. C'est aussi vrai dans le cas de Marivaux. Le langage comique d'Arlequin annonce celui des personnages bouffons chez Marivaux. Deux exemples suffiront pour le montrer:

Arlequin: Eh bien, Monsieur, queussi-queumi, voilà mon histoire. (La Première Surprise de l'amour, I, 2)

Arlequin: Et puis, il me prend je ne sçai combien d'envies.
Nina: Eh bien, tiens, queussi, queumi. (LAI, I, 8)

Arlequin: Madame, voulez-vous avoir la bonté de vouloir bien me dire comment on est quand on aime bien une personne?
La Fée: Quand on aime, mon cher enfant, on souhaite toujours de voir les gens; on ne peut se séparer d'eux, on les perd de vue avec chagrin;

enfin on sent des transports, des impatiences, et souvent des désirs.

Arlequin: (En sautant d'aise et comme à part.) M'y voilà. (Arlequin poli par l'amour, 7)

Fatime: On appelle Amant et Amante les personnes qui ont de l'amour.

Arlequin: Comment, je suis donc un Amant, moi?

Fatime: Sans doute.

Arlequin: Cela est drôle, moi, un Amant, Je n'aurois jamais cru cela. (LAI, I, 9)

Tous les deux, Autreau aussi bien que Marivaux, ont des paysans dans leurs pièces qui utilisent un niveau de langue comprenant des fautes d'orthographe, des déformations de mots, une grammaire défectueuse de même qu'une prononciation fautive. Nous dirons plutôt qu'Autreau doit cette technique à Molière; il a passé une grande partie de sa vie à l'époque de Molière; on peut être assuré qu'il a vu représenter ses pièces et s'en est inspiré profondément. Molière a une façon singulière dé faire parler ses paysans et il le fait d'une manière agréable et naturelle. Il va même jusqu'à déformer des mots pour renforcer l'effet comique comme c'est le cas dans Les Femmes savantes, Le Médecin malgré lui et dans Don Juan. Dans ces pièces, nous trouvons des mots tels que alle pour elle, an/on, glieu/lieu, quotiguenne/quotidienne, notte/notre, li/lui. Il n'y a pas de doute qu'Autreau a dû voir ou lire les pièces de Molière car la plupart des techniques de ce dernier sont manifestement contenues dans les premières pièces d'Autreau. La technique de mettre sur la scène le patois villageois est considérée une innovation chez Molière de la part de l'auteur des Anecdotes dramatiques, qui a écrit que "nul auteur avant Molière n'avait osé composer une pièce tout en style villageois."[20] Autreau fait preuve de la même originalité que

Molière en faisant parler ses acteurs italiens en français et avec un accent italien. C'est très habile de sa part d'avoir tourné à son profit les défauts de langue des acteurs italiens. Il est le premier à mettre sur la scène un Allemand, Triquemberg, qui parle français avec un accent décidé (LPA).

Autreau et Marivaux ont tous deux des transcriptions italiennes dans leurs oeuvres. Autreau a plus utilisé cette technique puisqu'il fut le premier à écrire pour les acteurs italiens dont la plupart n'avaient aucune connaissance du français. C'était donc naturel qu'il utilise leur langue maternelle quand il le jugeait bon, soit pour procurer du relief aux acteurs soit pour l'effet comique. Des transcriptions pures et simples tels que niente pour néant; sta ou ste pour cet, cette; messier pour messieurs, existent chez Marivaux.

Nous avons noté également les parallèles entre Molière et Autreau du point de vue du contenu de leurs pièces. Autreau doit beaucoup à Molière, voire à la commedia dell'arte; le langage souple et harmonieux aussi bien que la spontanéité de l'expression pourraient être attribués à l'Ancien Théâtre Italien où la plupart des répliques sont impromptues. Naturellement, Autreau est doué d'esprit pour animer un dialogue et pour donner de la vie à ses répliques, comme Stanley Schwarz le note:

> His works breathe the spirit and charm of exuberant youth. Handling both prose and free verse with considerable ease, he succeeded in incorporating in his plays a charming dialogue which, aside from the adaptability to the stage of these comedies, makes them very delightful reading.[21]

Il rejoint Molière dans sa stylisation poétique du dialogue. Dépouillé de tout caractère artificiel, son langage se montre riche, coloré et fort. Nous avons mentionné un peu plus tôt (chapitre III, p. 71) qu'Autreau comme Molière recourt à la bouffonnerie et aux divertissements pour produire des effets comiques. Parfois Autreau a emprunté des scènes entières à Molière. Les trois dernières scènes de LAI, II, dans lesquelles Barbanera et ses amis sont dupés par Flaminia et sont faits prisonniers, sont empruntées au Bourgeois Gentilhomme de Molière. Autreau imite la cérémonie turque, qui conclut le quatrième acte de la pièce de Molière. Le dialecte des Etats barbaresques employé dans ces deux pièces est identique.

Nous pouvons dire qu'il existe deux niveaux principaux de langue dans le théâtre d'Autreau. Dans les pièces écrites pour les acteurs italiens, il emploie le marivaudage; le langage vient naturellement et ne demande aucun effort aux personnages. Ils n'ont pas besoin de rechercher leurs mots, ils se servent du langage de la conversation de tous les jours. Dans les pièces qu'il a écrites pour le Théâtre Français, Autreau se montre un créateur habile. Il donne les mots appropriés et emploie le rythme qui convient le plus pour donner à ses vers une harmonie et une qualité poétique.

Dans les pièces d'Autreau c'est le langage, sa vivacité de dialogue, son comique franc et sa poésie qui fait la beauté de son théâtre. L'oeuvre théâtrale d'Autreau semble être un prolongement de sa poésie et de sa peinture. L'auteur a bien exercé une maîtrise des moyens d'expression aussi picturales que significatives. L'art verbal d'Autreau ne provient pas d'accident de parcours mais d'une

formation indéniable de l'esprit et d'une sagesse de la maturité qui l'enrichit davantage. Enfin l'expérience de l'auteur et la manière dont elle se traduit dans ses pièces font de sa peinture et de sa poésie une partie intégrante de son esthétique théâtrale.

NOTES

[1] Robert Garapon, La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du moyen-âge à la fin du dix-septième siècle (Paris: Armand Colin- 1957), p. 25.

[2] Robert Garapon, ibid.

[3] Robert Garapon, ibid.

[4] T.S. Gueullette, Lettre sur la nouvelle comédie italienne, Lettre I, p. 14; dans Xavier de Courville, t. II, p. 46.

[5] Frédéric Deloffre, Marivaux et marivaudage (Paris: Les Belles Lettres, 1955), p. 160.

[6] Alexandre Calame, Regnard et sa vie et son oeuvre (Paris: PUF, 1960), p. 301.

[7] Note:
La tortue va se battre; elle va se battre!
Elle capture un gibier qu'elle met dans son sac,
Elle le met dans son sac.
Elle capture une petite chèvre et la met dans son sac,
Elle la met dans son sac.
Elle capture un jeune chien et le met dans son sac,
Elle le met dans son sac. . . .

[8] Frédéric Deloffre, op. cit., p. 255.

[9] Frédéric Deloffre, op. cit., p. 254.

[10] Henri Bergson, Le Rire: Essai sur la signification du comique (Paris: Felix Alcan, 1911), pp. 95, 96.

[11] Jean le Rond D'Alembert, Oeuvres (Paris: A. Belin, 1821-22), 5 vols; voir notamment l'Eloge de Boissy, t. III, pp. 513-514.

[12] Stanley Schwarz, "Jacques Autreau, A Forgotten Dramatist," PMLA, 1931, p. 513.

[13] Jean-Auguste Desboulmiers, Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien (Paris: Lacombe, 1769), I, p. 198,

[14] Clément et La Porte, Anecdotes dramatiques (Paris: Veuve Duchesne, 1775), I, p. 249.

[15] Maupoint, Bibliothèque des théâtres (Paris: Chardon, 1733), p. 93.

[16] La Porte et Chamfort, Dictionnaire dramatique (Paris, 1773; rpt. Genève: Slatkine, 1967).

[17] Alexandre Calame, op. cit., p. 301.

[18] Frédéric Deloffre, op. cit., p. 8.

[19] Frédéric Deloffre, op. cit., p. 15.

[20] Clément et La Porte, op. cit., III, p. 135.

[21] Stanley Schwarz, art. cit., p. 532.

CONCLUSION

Cette recherche sur Autreau nous a montré que l'auteur a joué un rôle considérable dans l'évolution de la comédie au dix-huitième siècle. Nous avons indiqué sa responsabilité dans la promotion du Théâtre Italien en France en écrivant les premières pièces en français pour les acteurs Italiens. En fait, il a permis aux acteurs italiens de commencer une nouvelle carrière et par ce fait a encouragé d'autres auteurs de son temps à s'embarquer dans des carrières fructueuses. Un de ceux-là fut Marivaux, comme Bernardin nous le dit:

> C'est alors que Riccoboni s'avisa de demander à un vieux peintre, Jacques Autreau, une comédie écrite tout entière en français, comme pour les Grands Comédiens, mais où lui et ses acteurs conserveraient leurs noms traditionnels de Lelio, Flaminia, Mario, Silvia, Arlequin, le Docteur, avec tous les caractères de leurs emplois. A sa prière, Autreau abandonna le pinceau pour la plume. La peinture n'y perdit guère, car les meilleurs tableaux d'Autreau . . . sont loin d'être des toiles de maître; mais la littérature y gagna beaucoup, indirectement; car, en écrivant son Port-à-l'Anglais ou les nouvelles débarquées (25 avril 1718), pièce naturelle et gaie, qui fut donnée deux mois de suite, Autreau a sauvé la Comédie Italienne, et sans la Comédie Italienne Marivaux n'aurait sans doute jamais écrit ses aimables petits chefs-d'oeuvres. Grâces donc soient rendues au bien oublié Jacques Autreau![1]

Marivaux n'a pas seulement suivi les traces d'Autreau, mais il a également tiré des idées et des situations de lui comme nous avons pu le constater lors de l'étude des pièces (chapitre III).

Sur le plan linguistique, nous remarquons que le marivaudage en tant que courant a été suivi entre 1720-1730 par des auteurs du temps y compris Autreau. Mais nous devons admettre que le marivaudage en tant que style existait chez Autreau bien avant que Marivaux ne commençat à écrire sa première pièce à succès, Arlequin poli par l'amour en 1720. Nous avons illustré ceci avec le tableau à la page suivante.

Parmi les dix pièces que Autreau a écrites, cinq étaient déjà écrites avant la première pièce à succès de Marivaux. Quand Marivaux commença à écrire pour le Théâtre Italien en 1720, Autreau n'avait écrit qu'une seule pièce pour le Théâtre Italien et comptait bien que ce serait la dernière. Entre 1723 et 1730, Autreau n'a pas écrit du tout et quand il s'est remis à écrire en 1730 il destinait son Démocrite prétendu fou au Théâtre Français qui refusa la pièce. La pièce fut un grand succès pour le Théâtre Italien et toutes les pièces écrites après 1730 furent écrites pour le Théâtre Italien. Nous remarquons qu'à partir de 1730, Autreau a abandonné son style initial et s'est tourné vers la comédie de caractères, qui exige une autre approche de la langue. Il écrivit alors en vers. Le tableau montre que Marivaux a écrit onze pièces au cours des sept années pendant lesquelles Autreau n'a rien écrit pour le Théâtre Italien. Du point de vue de la production, il est bien évident que Marivaux l'éclipse, et prend naturellement la première place dans ce théâtre.

A partir des dates ci-dessus le marivaudage en tant que courant était à la mode pendant les années durant lesquelles Autreau n'a pas écrit; nous pouvons donc dire que c'est plutôt Autreau qui influença Marivaux, mais parce que ce dernier a écrit d'une manière plus

TABLEAU CHRONOLOGIQUE DES PRODUCTIONS

D'AUTREAU ET DE MARIVAUX

	AUTREAU	MARIVAUX
1718	+ +	
19		
20	+ + +	+ + +
21		
22		+
23	+	+ +
24		+ + +
25		+ +
26		
27		+ +
28		+
29		+
30	+	+
31	+	
32		+ + +
33		+
34		+ +
35	+ +	+
36		+
37		+
38		+
39		+
40		+ +
41		+
42		
43		+
44		
45		
46		+
1750		

continue et du fait de sa production de nombreuses pièces il est naturel que la gloire de ce style lui revienne. Le même principe s'applique à leurs peintures de l'amour; sauf qu'Autreau excelle dans la peinture de l'amour naissant alors que Marivaux exploite le domaine de la surprise de l'amour. L'amour est le thème principal de l'oeuvre des deux auteurs. Nous avons montré (chapitre III) de quelle façon L'Amante romanesque d'Autreau est la principale source de La Surprise de l'amour de Marivaux, de même que Les Amants ignorants d'Autreau inspirent l'Arlequin poli par l'amour de Marivaux. Notons que les situations, les personnages et le langage employés dans les pièces de Marivaux et d'Autreau ont des points en commun.

Les deux auteurs ont fait usage des mêmes techniques dramatiques. Tous les deux ont effectivement utilisé la "Formule"[2] et Autreau tout particulièrement a donné une leçon sur la structure de la Formule dans une conversation entre Octave déguisé en Lelio, maître de philosophie, et Silvia dans La Fille Inquiète ou le besoin d'aimer (II, 6). Les deux auteurs mettent en avant la jeunesse, caractéristique de la Formule. Leurs oeuvres montrent quel usage des déguisements, des tromperies, et des mensonges existe chez les deux.

L'évolution d'Arlequin d'un personnage grossier et amusant en un distingué et noble amant est introduit au théâtre par Autreau dans Le Besoin d'aimer et fut développée dans les pièces de Marivaux et tout particulièrement dans Arlequin poli par l'amour.

Autreau a influencé d'autres auteurs aussi. Le ton sérieux des pièces d'Autreau aussi bien que certaines des idées qu'elles contiennent se retrouvent très nettement dans le drame social du

dix-neuvième siècle comme c'est évident chez Augier et Dumas fils. Ces auteurs ont suivi l'exemple d'Autreau dans leur méthode, dans leur contenu et même dans certains détails concernant l'amour, le mariage, et la femme ainsi que notre analyse de l'Amante romanesque l'illustre (chapitre III). Il est bien possible que des écrivains qui viennent plus tard se soient inspirés des idées et des expressions d'Autreau. Certains des vers d'Autreau ressemblent à certains lignes de Beaumarchais, par exemple, dans Démocrite prétendu fou (II, 11):

> C'est un petit homme propret,
> Courtaut, ramassé, guilleret,
> Assez content de sa figure;
> Qui fait un peu le dameret,
> Et qui malgré sa barbe grise,
> Pour cacher ses ans, s'adonise;
> Un beau petit jeune vieillard,
> Qu'on ne prendrait point pour homme de son art,
> Excepté que ses mains sont assez familières. (DPF, II, 11)

Lorsque nous les comparons à ces lignes du Barbier de Séville (I, 4):

> C'est un beau gros, court, jeune vieillard, gris pommelé, rusé, rasé, blasé, qui guette, et furète, et gronde, et geint, tout à la fois.

nous constatons que Beaumarchais avait peut-être à l'esprit les vers d'Autreau lorsqu'il écrivit cette description.

Comme Geoffroy l'a mentionné dans son commentaire de Démocrite prétendu fou, il est possible qu'Autreau ait influencé l'Anaximandre d'Andrieux [3] et, en fait, une étude des deux pièces donnent des preuves des situations identiques de même que des personnages. Nous avons dans les deux pièces la situation d'un homme qui malgré sa philosophie, tombe amoureux d'une fille plus jeune que lui. Dans les deux pièces, une soeur plus hardie essaie de faire confesser à l'amoureux réticent son attachement.

La mise en scène du caractère de Bayard en 1731 par Autreau a dû favoriser l'emploi de ce personnage exemplaire, "le bon Chevalier, sans peur et sans reproche" dans les comédies du dix-huitième siècle. Autant que nous puissions nous fier aux indications fournies par les dictionnaires dramatiques, Autreau fut le premier auteur à faire emploi dramatique du caractère de Bayard. Plus tard au dix-huitième siècle, l'irréprochable Chevalier réapparaît sur la scène française dans les oeuvres de De Belloy, Monvel, Pompigny et Du Rozoy comme nous avons remarqué dans l'analyse de la pièce (chapitre III).

Autreau partage d'autres caractéristiques de la comédie de son temps et tout spécialement le ton sérieux de la comédie de Destouches. Il indique lui-même dans la préface du Chevalier Bayard son intention de présenter sur scène des gens vertueux de manière à ce que le public les imitent. Destouches exprime les mêmes intentions dans le prologue de sa première pièce, Le Curieux Impertinent (1710) quand il dit:

> L'auteur de notre pièce en tout ce qu'il écrit,
> Evite des auteurs les écarts ordinaires;
> Il a pour objet principal
> De prêcher la vertu, de décrier le vice;
> Ou son innocente malice
> Nous égaie aux dépens de quelqu'original;
> Et les oreilles les plus pures
> Ne peuvent s'offenser de ses chastes peintures:
> En divertissant il instruit. . . . (sc. 3)[4]

Dans sa préface de La Force du naturel, il déclare nettement que l'objet de la comédie est de corriger les moeurs. Autreau semble partager le point de vue de Destouches. En fait, les pièces qu'il a écrites pour le Théâtre Français suivent les mêmes buts comme nous l'a montré l'analyse. La principale différence que nous avons établie

dans les pièces d'Autreau, c'est que les pièces écrites pour le Théâtre Français sont plus structurées dans leur forme et leur contenu et qu'elles se prêtent mieux à l'étude des caractères. Le rire n'y est pas gratuit mais il est à la fois instructif et moralisant. Il est probable qu'Autreau ait connu Destouches ou qu'il ait pris connaissance de ses idées et de son travail. Quant à Destouches, Senone aussi bien que Petitot ont remarqué que Timon d'Athènes de Shakespeare est la source du Dissipateur de Destouches, écrit en 1737, mais représenté en 1753 seulement (Notice sur Destouches de l'édition de 1820). Destouches lui-même prétend n'avoir imité aucune pièce comme il le dit dans sa préface du Dissipateur:

> L'Avare et le Dissipateur sont deux contrastes parfaits. Molière s'est emparé du premier: non seulement c'était le plus facile et le plus brillant, mais Plaute lui en avait fourni le sujet et les traits les plus vifs et les plus comiques. . . . Pour ce qui me concerne ici, le cas est tout différent: je n'ai travaillé sur aucun modèle . . . c'est la nature qui me l'a fourni.[5]

Même si Destouches ne veut pas avouer sa source d'inspiration en ce qui concerne le Dissipateur, il y a des ressemblances entre cette pièce et Les Faux Amis démasqués d'Autreau. Dans les deux pièces un jeune homme dépense son argent sans compter, pour découvrir que les amis pour qui il a dépensé son argent le déserteront quand il sera dans le besoin. Dans les deux pièces, une Julie essaie de guérir ce dépensier, et fait semblant de le ruiner, mais lorsque celui-ci apprend sa leçon, elle lui rend sa fortune. Il est vraisemblable que Destouches connaissait les pièces d'Autreau, mais comme LFA ne fut jamais joué cela restreint cette possibilité. La ressemblance entre le Dissipateur et Timon d'Athènes n'est pas aussi

frappante que celle qui existe entre le Dissipateur et le LFA d'Autreau. Une autre raison pour soupçonner que Destouches avait présent à l'esprit Les Faux Amis lorsqu'il a écrit le Dissipateur est l'apparition tardive de la pièce sur scène. Seize bonnes années se sont écoulées entre la rédaction et sa représentation. Il est possible que cet auteur conscient de la similitude entre les deux pièces ait décidé de retarder la représentation de la pièce jusqu'après la mort d'Autreau.

Nous avons remarqué qu'Autreau a réussi à plaire à son public. Que ce soit au Théâtre Italien ou au Théâtre Français, le public fut satisfait de ses productions. Dans les pièces destinées au Théâtre Italien il utilise des divertissements et des éléments de bouffonerie et de farce pour amuser son public. Il a essayé de garder l'atmosphère de l'ancien Théâtre Italien à laquelle le public était habitué. Le public apprécie ses pièces. Les statistiques établies par Henri Lagrave indiquent qu'Autreau était le cinquième parmi les auteurs de la période (1715-1750). Il était hautement placé lorsque l'on pense qu'il y avait 167 auteurs et 1.350 pièces produites dans cette période. Nous lui attribuons également la démocratisation du théâtre bourgeois de cette époque. En écrivant les pièces dans une langue que tout le monde pouvait comprendre il n'était plus nécessaire d'avoir des traducteurs ou de restreindre les pièces à un public qui pouvait soit comprendre l'italien soit embaucher un traducteur.

Autant que nous avons pu le faire nous avons indiqué que les pièces d'Autreau étaient bien écrites et qu'elles avaient une certaine popularité à leur époque. En fait, les pièces firent époque

dans l'histoire de la comédie au dix-huitième siècle. Sa première pièce fut un événement. Il n'est pas question du grand succès de ces pièces; les statistiques de Lagrave montrent qu'entre 1715 et 1750 sur 1350 pièces seules 200 ont eu du succès. A la même époque, sur les 608 pièces jouées à l'Hôtel de Bourgogne, trente-quatre comédies ou tragi-comédies ont eu plus de 10.000 spectateurs. Trois des dix pièces d'Autreau ont dépassé ce chiffre avec 17.000 pour LPA, 13.000 pour LAI, et 30.000 pour DPF. Ses pièces ont été représentées 243 fois durant cette période (1715-1750), soit une moyenne de sept représentations par an. Cependant, après 1750, aucune de ses pièces ne fut représentée et nous nous demandons pourquoi.

Tout d'abord nous suggérerons qu'Autreau a écrit ses pièces ayant en tête des genres bien précis de même que des spectateurs bien particuliers. Les pièces satisfaisaient aux besoins de divertissements du public de l'époque. Ce n'est pas uniquement le cas d'Autreau; la plupart des dramaturges de l'époque, à part Marivaux et Voltaire, ne sont pas connus du public actuel pas plus que leurs oeuvres.

Deuxièmement, il y a eu une évolution dans le goût et l'esprit du public qui commence à prendre la comédie au sérieux à partir de la deuxième moitié du dix-huitième siècle. Il ne se contente plus de divertissements et de farces. Il veut que la comédie renferme une portée philosophique aussi bien qu'une leçon morale. Dans ce cas, les premières pièces d'Autreau qui furent écrites pour le Théâtre Italien ne pouvaient avoir la faveur du public évolué et exigeant. C'est pour cette raison qu'Autreau a changé son approche de la

comédie et que les quatre pièces qu'il a écrites à partir de 1730 sont des comédies de caractères peignant des gens vertueux qui peuvent montrer l'exemple au public.

Après le dix-huitième siècle, la gaieté dans la vie des gens était en déclin. Alors le romantisme fit son apparition et cela n'était plus compatible avec la gaieté et l'atmosphère générale de la comédie. En fait, le climat du dix-neuvième siècle comme les textes littéraires et historiques le montrent n'était pas propice au genre de comédies du dix-huitième siècle. Même Marivaux était dans l'obscurité pendant tout le dix-neuvième siècle. La mélancolie et le pessimisme de cette période semblent avoir donné un autre ordre de valeurs et une autre orientation dans la pensée et la mentalité des gens.

Beaucoup de pièces du dix-huitième siècle ont besoin d'être très remaniées du point de vue du contenu et du langage avant qu'elles ne puissent amuser un public de notre époque. Robert Garapon décrit le public d'aujourd'hui comme l'un des plus difficiles. Il a raison quand il souligne que le public d'aujourd'hui "réclame un naturel dans les jeux de scène, une justesse d'expression, une vérité dans les caractères, une habileté dans l'intrigue,"[6] ce à quoi les publics jusqu'à la première moitié du dix-huitième siècle n'ont jamais pensé. Le rythme de la vie aujourd'hui est devenu si rapide et tendu que même beaucoup considèreraient n'importe laquelle des comédies du dix-huitième comme une perte de temps. En fait un public moderne ne peut s'amuser qu'avec ce qui est inhabituel. On ne peut obtenir le rire absolu de nos jours que par la performance des animaux ou par

les dessins animés. Seules les comédies qui ont quelque chose à faire avec les voyages dans l'espace et d'autres manoeuvres scientifiques inhabituelles attirent l'attention de nos jours. Les gens d'esprit sont si critiques les uns des autres que le franc rire est difficile à obtenir.

A part le développement du goût du public dû aux changements dans la structure sociale, économique, et mentale à travers les siècles, Autreau n'a pas réussi à impressionner par ses pièces à cause de la diversité de celles-ci. Il a dit lui-même qu'il ne voulait pas ennuyer son public avec le même genre de pièces et c'est pourquoi il les a variées. Il aurait pu laisser une plus grande impression s'il avait choisi un type bien particulier, soient les pièces héroïques ou les pastorales, ou même les pièces concentrées sur l'amour naissant. Un domaine bien précis tel que la naissance de l'amour comme il l'a fait avec Les Amants ignorants, Le Besoin d'aimer et La Magie de l'amour aurait pu donner à son oeuvre un caractère particulier comme c'est le cas de Marivaux où la surprise de l'amour domine. Une plus grande consistence dans sa production aurait fait de lui un auteur plus célèbre puisque les littéraires prennent plaisir à vanter ses pièces individuellement.

En terminant cette étude, nous voudrions signaler que si l'on apportait quelques modifications aux pièces d'Autreau elles pourraient réellement intéresser le vingtième siècle. Nous constatons que les femmes chez Autreau appartiennent au type fort qui apprécient leur droit de vivre librement et de choisir qui elles veulent épouser. Les personnages féminins dans Panurge à marier aussi bien que dans

Panurge marié sont toutes libérés de toutes conventions sociales. Malgré la discipline sociale stricte de son époque, Autreau prévoit ce que la femme doit être. L'expérience humaine qui se reflète dans son théâtre est valable universellement. On y trouve une veine d'inspiration pro-féministe. Les féministes du vingtième siècle doivent être heureuses de savoir qu'il y a deux cents ans qu'un auteur par son oeuvre et par l'image qu'il donne à la femme réclame les droits et la liberté de cette dernière. En fait on pourrait considérer Autreau comme féministe.

NOTES

[1] N.M. Bernardin, La Comédie italienne en France (Paris: Editions de la Revue Bleue, 1907), I, p. 183.

[2] Greene, op. cit., p. 2.

[3] Julien Geoffroy, Oeuvre complète de Regnard (Delahays, 1854), I, pp. 517-518.

[4] Destouches, Le Curieux Impertinent, prólogue, sc. 3.

[5] Destouches, Le Dissipateur, préface.

[6] Robert Garapon, op. cit., p. 61.

BIBLIOGRAPHIE

I. OEUVRES D'AUTREAU

Autreau, Jacques. Le Port-à-l'Anglais ou les nouvelles débarquées. Paris, 1749; rpt. Genève: Slatkine, 1973.

----------. L'Amante romanesque ou la capricieuse. Paris, 1749; rpt. Genève: Slatkine, 1973.

----------. Les Amans ignorans. Paris, 1749; rpt. Genève: Slatkine, 1973.

----------. La Fille inquiette ou le besoin d'aimer. Paris, 1749; rpt. Genève: Slatkine, 1973.

----------. Démocrite prétendu fou. Paris, 1749; rpt. Genève: Slatkine, 1973.

----------. Panurge à marier ou la coquetterie universelle. Paris, 1749; rpt. Genève: Slatkine, 1973.

----------. Panurge marié dans les espaces imaginaires. Paris, 1749; rpt. Genève: Slatkine, 1973.

----------. Le Chevalier Bayard. Paris, 1749; rpt. Genève: Slatkine, 1973.

----------. La Magie de l'amour. Paris, 1749; rpt. Genève: Slatkine, 1973.

----------. Les Faux Amis. Paris, 1749; rpt. Genève: Slatkine, 1973.

II. OUVRAGES CONSULTES

Adam, Antoine. Histoire de la littérature française au dix-septième siècle. Paris: Del Duca, 1962-1968.

Aghion, Max. Le Théâtre à Paris au dix-huitième siècle. Paris: Librairie de France, 1926.

Alasseur, Claude. La Comédie Française du dix-huitième siècle: Etude économique. Paris: Mouton, 1967.

Albert, Maurice. Les Théâtres de la Foire (1660-1789). Paris: Hachette, 1900.

Attinger, Gustave. L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français. 1950; rpt. Genève: Slatkine, 1969.

Bakhtin, Mikhail. L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. Paris: Gallimard, 1970.

Beaumarchais, P.A. Caron de. Théâtre complet, éd. René d'Hermies. Les Classiques Verts. Paris: Magnard, 1952.

Bénichou, Paul. Morales du grand siècle. Paris: Gallimard, 1948.

Bergson, Henri. Le Rire: Essai sur la signification du comique. Paris: Félix Alcan, 1941.

Bernardin, N.M. La Comédie Italienne en France et les théâtres de la Foire et du Boulevard, 1570-1791. Paris: Editions de la Revue Bleue, 1902.

Boindin, Nicolas. Lettres historiques à M. D*** sur la nouvelle Comédie Italienne. Paris: Prault, 1717-1719.

Boissy, Louis de. Les Valets maîtres: Dictionnaire de théâtres de Paris, 1767-1770, François et Claude Parfaict. Genève: Slatkine, 1967.

Bonhôte, Nicolas. Marivaux ou les machines de l'opéra: Etude de sociologie de la littérature. Paris: L'Age de l'Homme, 1974.

Boulenger, Jacques. Rabelais: Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1955.

Brady, Valentini Papadopoulou. Love in the Theatre of Marivaux: A Study of the Factors Influencing its Birth, Development and Expression. Genève: Librairie Droz, 1970.

Bray, René. La Formation de la doctrine classique. Paris: Nizet, 1951.

Bremond, Henri. Histoire littéraire du sentiment religieux en France. Paris: Bloud et Gay, 1916.

Brenner, Clarence D. A Bibliographical List of Plays in the French Language 1700-1789. Berkeley: University of California Press, 1947.

----------. The Theatre Italien; Its Repertory 1716-1793, with a Historical Introduction. Berkeley: University of California Press, 1961.

Cailhava de l'Estendoux. De l'art de la comédie ou détail raisonné des diversés parties de la comédie et de ses différents genres. Paris, 1786; rpt. Genève: Slatkine, 1970.

Calame, Alexandre. Regnard: Sa Vie et son oeuvre. Paris: PUF, 1960.

Carmody, Francis J. Le Répertoire de l'Opéra-Comique en vaudevilles de 1708 à 1764. Berkeley: University of California Press, 1933.

Chamfort, S.R.N. et J. de Laporte. Dictionnaire dramatique. 3 vols. Paris, 1776; rpt. Genève: Slatkine, 1967.

Chancerel, Léon. Panorama du théâtre des origines à nos jours. Paris: A. Colin, 1955.

Chevalley, Sylvie. Molière en son temps, 1662-1673. Genève: Minkoff, 1973.

Chiari, Joseph. The Contemporary French Theatre: The Flight from Naturalism. Londres: Rockliff, 1958.

Clément et La Porte. Anecdotes dramatiques. 3 vols. Paris: Veuve Duchesne, 1775.

Clerc, Albert. Bartholemy-Christophe Fagan auteur comique 1702-1755. Rome: E. de Boccard, 1933.

Collé, Charles. Journal et mémoires sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus memorables du règne de Louis XV (1748-1772). Paris: Didot, 1868.

Conn, Monique F. Les Valets au théâtre entre 1740 et 1760. Thèse de maîtrise, University of Alberta, 1972.

Corneille, Pierre. Oeuvres, éd. Marty-Laveaux. Paris: Editions des Grands Ecrivains de la France, 1862-1868.

Courville, Xavier de. Lelio premier historien de la Comédie Italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux. Paris: Librairie Théâtrale, 1958.

----------. Un Apôtre de l'art du théâtre au dix-huitième siècle. 1945; rpt. Genève: Slatkine, 1969.

Couton, Georges. Corneille: Théâtre complet. Paris: Garnier Frères, 1971.

Curtis, Ross A. Crispin premier: La Vie et l'oeuvre de Raymond Poisson comédien-poète du dix-septième siècle. Toronto: University of Toronto Press, 1972.

Dancourt, F.C. Les Oeuvres de Monsieur d'Ancourt. Paris: Ribou, 1711.

Daval, Pierre. La Musique en France au dix-huitième siècle. Paris: Payot, 1961.

De Belloy. Théâtre Français: Répertoire complet. Paris: Imprimerie de Belin, 1821.

Deloffre, Frédéric. Une Préciosité nouvelle: Marivaux et le marivaudage. Paris: Les Belles Lettres, 1955.

Desboulmiers, Jean-Auguste. Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769. Paris: Lacombe, 1769.

Descotes, Maurice. Le Public de théâtre et son histoire. Paris: PUF, 1964.

----------. Les Grands Rôles du théâtre de Marivaux. Paris: PUF, 1972.

Desnoiresterres, Gustave. La Comédie satirique au dix-huitième siècle: Histoire de la société française par l'allusion, la personnalité et la satire au théâtre. Paris: Perrin, 1885.

Destouches, P.N. Oeuvres de Monsieur Destouches. Amsterdam/Leipzig: Arkstée et Merkus, 1772.

Doubrovsky, Serge. Corneille et la dialectique du héros. Paris: Gallimard, 1963.

Dubech, Lucien. Histoire générale illustrée du théâtre. 5 vols. Paris: Librairie de la France, 1931-1934.

Duchartre, P. La Commedia dell'arte. Paris: Editions d'Art et d'Industrie, 1955.

Ducros, Louis. La Société française au dix-huitième siècle, 2e éd. Paris: Hatier, 1933.

Dufresny, Charles, sieur de la Rivière. Oeuvres de Monsieur Rivière du Frény. Paris: Briasson, 1731.

Dumesnil, René. Histoire illustrée du théâtre lyrique. Paris: Plon, 1963.

Dupont, Paul. Un Poète philosophe au commencement du dix-huitième siècle: Houdar de la Motte (1672-1731). Paris: Hachette, 1898.

Durry, Marie-Jeanne. A propos de Marivaux. Paris: Société d'Edition d'Enseignement Supérieur, 1960.

Elwert, W. Theodor. Traité de versification française des origines à nos jours. Paris: Klincksieck, 1965.

Feibleman, James. In Praise of Comedy: A Study in its Theory and Practice. New York: Russell and Russell, 1962.

Fontaine, Léon. Le Théâtre et la philosophie au dix-huitième siècle. Versailles: Cerf et fils, 1878.

Fredrick, Edna. The Plot and its Construction in Eighteenth Century Criticism of French Comedy: A Study of Theory in Relation to the Practice of Beaumarchais. Thèse, Bryn Mawr, 1934.

Fournel, Victor. La Littérature indépendante et les écrivains oubliés. Paris: Didier, 1862.

Gaiffe, Félix. Le Drame en France au dix-huitième siècle. Paris: Colin, 1910.

----------. Le Rire et la scène française. Paris: Boivin, 1931.

Garapon, Robert. La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du dix-septième siècle. Paris: A. Colin, 1957.

Geoffroy, Julien Louis. Cours de littérature dramatique. Paris: P. Blanchard, 1819-1820.

Ghérardi, Evariste. Théâtre italien de Ghérardi ou le recueil général de toutes les comédies et scènes françoises jouées par les comédiens italiens du Roy. Paris: J.B. Cusson et P. Witte, 1700.

Goncourt, Edmond et Jules de. La Femme du dix-huitième siècle, Paris: G. Carpentier, 1877.

Grammont, Maurice. Le Vers français. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1923.

Grammont, Maurice. Le Vers français. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1923.

Grannis, Valleria. Dramatic Parody in Eighteenth Century France. New York: Publications of the Institute of French Studies, 1931.

Green, Frederick Charles. Literary Ideas in Eighteenth Century France and England: A Critical Survey. New York: F. Ungar Pub. Co., 1966.

Greene, E.J.H. Marivaux. Toronto: University of Toronto Press, 1965.

----------. Menander to Marivaux: The History of a Comic Structure. Edmonton: University of Alberta Press, 1977.

Gueullette, J.F. Un Magistrat du dix-huitième siècle, ami des lettres, du théâtre et des plaisirs, Thomas-Simon Gueullette. Paris: Droz, 1938.

Guicharnaud, Jacques. Molière, une aventure théâtrale: Tartuffe, Don Juan, Le Misanthrope. Paris: Gallimard, 1963.

Haac, Oscar A. Marivaux. New York: Twayne Publishers, 1973.

Holsboer, Wilma S. Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1757. Paris: Droz, 1938.

Huizinga, Johan. Homo Ludens: A Study of the Play Elements in Culture. Boston: Beacon Press, 1950.

Jal, Auguste. Dictionnaire critique de biographie et d'histoire. Paris, 1872; rpt. Genève: Slatkine, 1970.

Joannidès, A. La Comédie Française de 1680 à 1900: Dictionnaire général des pièces et d'auteurs. Paris: Plon, 1901.

Jourdain, Eleanor Frances. Dramatic Theory and Practice in France 1680-1808. London: Longmans, Green and Co., 1921.

Karl, Heinrich Heinecken. Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes. Breitkopf: Jean G. Immanuel, 1778.

Kasparek, Jerry Lewis. Molière's Tartuffe and the Traditions of Roman Satire. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1977.

La Chaussée, Nivelle de. Oeuvres de Monsieur Nivelle de la Chaussée. Paris: Prault, 1762.

Lagrave, Henri. Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1972.

----------. Marivaux et sa fortune littéraire. Bordeaux: Guy Ducros, 1970.

La Motte, Antoine Houdar de. Oeuvres. Paris: Prault l'Aîné, 1754.

Lancaster, Henry Carrington. A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century. 2 vols. Baltimore: Johns Press, 1929.

----------. Sunset: A History of Parisian Drama in the Last Years of Louis XIV 1701-1715. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1945.

Lanson, Gustave. Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante. Paris: Hachette et Cie, 1903.

----------. Histoire de la littérature française, rev. P. Tuffrau. Paris: Hachette, 1960.

Larmat, Jean. Rabelais. Paris: Hatier, 1973.

Larroumet, Gustave. Marivaux, sa vie et son oeuvre d'après des documents nouveaux. Paris: Hachette, 1882.

Lauter, Paul. Theories of Comedy. New York: Anchor Doubleday and Company Inc., 1964.

Le Hir, Yves. Esthétique et structure du vers français. Publications de la Faculté de Lettres de Grenoble. Paris: Presses Universitaires, 1956.

Lemaître, Jules. La Comédie après Molière et le théâtre de Dancourt. Leipzig: H. Welter, 1903.

Lénient, Charles Félix. La Comédie en France au dix-huitième siècle. Paris: Hachette, 1888.

Léris, Antoine de. Dictionnaire portatif, historique, et littéraire des théâtres. Paris: Jombert, 1763.

Lintilhac, Eugène. Histoire générale du théâtre en France; La Comédie; Dix-huitième Siècle. Paris: Flammarion, 1904-1910.

Lioure, Michel. Le Drame, 2e éd. Collection U: Séries Lettres Françaises. Paris: Colin, 1963.

Loménie, Louis de. Beaumarchais et son temps; Etudes sur la société en France au dix-huitième siècle d'après des documents inédits. Paris: Lévy Frères, 1873.

Lough, John. Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Londres: Oxford University Press, 1957.

Lüthi, Käthy. Les Femmes dans l'oeuvre de Marivaux. Bienne, Suisse: Editions du Chancelier, 1943.

Marion, Marcel. Dictionnaire des institutions de la France au dix-septième et dix-huitième siècles. Paris: Auguste Picard, 1923.

Marivaux, P.C. de C. Théâtre complet, texte établi avec introduction, chronologie, commentaire, index et glossaire par Frédéric Deloffre. Paris: Garnier, 1968.

Maupoint. Bibliothèques de théâtre. Paris: Chardon, 1733.

Mauron, Charles. Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Paris: Corti, 1963.

Mauron, Charles. Psychocritique du genre comique. Paris: José Corti, 1964.

Mauzi, Robert. L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au dix-huitième siècle. Paris: Colin, 1965.

Medlin, Dorothy Moser. The Verbal Art of Jean-François Regnard. Nouvelle Orléans, Louisiane: Tulane University, 1966.

Mélèse, Pierre. Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715). Paris: Droz, 1934.

Meyer, Marlyse. La Convention dans le théâtre d'amour de Marivaux. Thèse, Univ. Saõ Paulo, 1961.

Moffat, Margaret M. Rousseau et la querelle du théâtre au dix-huitième siècle. Paris: de Boccard, 1930.

Moland, Louis Emile Dieudonné. Molière et la comédie italienne, 2e éd. Paris: Didier, 1867.

Moland, Louis M. Oeuvres complètes de Beaumarchais, nouvelle édition. Paris: Garnier Frères, 1874.

Molière, Jean-Baptiste Poquelin. Oeuvres complètes, éd. R. Jouanny. Paris: Garnier, 1962.

Mongrédien, Georges. La Vie de société aux dix-septième et dix-huitième siècles. Paris: Hachette, 1949.

Moore, John B. The Comic and the Realistic in English Drama. New York: Russell and Russell Inc., 1965.

Moréri, Louis. Le Grand Dictionnaire historique, 18e éd. 8 vols. Amsterdam: Brunel, 1740.

Mornet, D. La Pensée française au dix-huitième siècle. Paris: Armand Colin, 1929.

---------. Le Romantisme en France au dix-huitième siècle. Paris: Hachette, 1912.

Mouhy, Charles. Tablettes dramatiques. Paris: Jorry, 1752.

Nadal, Octave. Le Sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Corneille. Paris: Gallimard, 1948.

Nicoll, Allardyce. The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'arte. Cambridge: Cambridge University Press, 1963.

Nolte, Fred Otto. The Early Middle-Class Drama (1696-1774). Folcroft: Folcroft Press, 1969.

Palissat de Montenoy, Charles. Oeuvres de M. Palissot. Liège: Clément Plomteux, 1777.

Parfaict, François et Claude Parfaict. Dictionnaire des théâtres de Paris. 1767-1770; rpt. Genève: Slatkine, 1967.

----------. Histoire du théâtre français. Paris, 1734; rpt. Genève: Slatkine, 1967.

Olivier, Jean-Jacques. La Vie parisienne du dix-huitième siècle: Les Théâtres. Paris: Alcan, 1914.

Origny, Antoine d'. Annales du théâtre italien, depuis son origine jusqu'à ce jour. Paris: Veuve Duchesne, 1788.

Pesselier, Charles Etienne. Oeuvres de Monsieur Autreau. Paris: 1749; rpt. Genève, Slatkine, 1973.

Picard, Roger. Les Salons littéraires et la société française 1610-1789. New York: Brentano, 1943.

Pilon, Edmond. La Vie de famille au dix-huitième siècle, éd. revue et augmentée. Paris: A. Michel, 1941.

Quicherat, Louis. Traité de versification française. Paris: Hachette, 1850.

Rabelais, François. Le Tiers Livre, éd critique par M.A. Screech. Genève: Droz, 1964.

Ratermams, J.-B. Etude sur le comique dans le théâtre de Marivaux. Paris: Droz, 1961.

Regnard, J.F. Oeuvre de J.F. Regnard, éd M. Garnier. Paris: Lequien, 1820.

Rouillard, Clarence Dana. The Turk in French History, Thought and Literature (1520-1660). Paris: Boivin, 1938.

Roy, Claude. Lire Marivaux. Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1947.

Saulnier, Claude. Le Sens du comique: Essai sur le caractère esthétique du rire. Paris: Vrin, 1940.

Saulnier, Verdum L. Le Dessein de Rabelais. Paris: Sees, 1957.

Scherer, Jacques. La Dramaturgie de Beaumarchais. Paris: Nizet, 1954.

----------. La Dramaturgie classique en France. Paris: Nizet, 1950.

Schwartz, Isidore A. The Commedia dell'arte and Its Influence on French Comedy in the Seventeenth Century. New York: Publications of the Institute of French Studies, 1933.

Screech, Michael Andrew. The Rabelaisian Marriage: Aspects of Rabelais's Religion, Ethics and Comic Philosophy. Londres: Arnold, 1958.

Sée, Henri E. La France économique et sociale au dix-huitième siècle. Paris: Colin, 1933.

Segal, Erich W. Roman Laughter: The Comedy of Plautus. Harvard Studies in Comparative Literature, 29. Cambridge: Harvard University Press, 1968.

Simon, Pierre-Henri. Théâtre et destin: La Signification de la renaissance dramatique en France au vingtième siècle. Paris: A. Colin, 1959.

Soboul, Albert. La Société française dans la seconde moitié du dix-huitième siècle: Structures sociales, cultures et modes de vie. Les Cours de Sorbonne. Institut d'Histoire de la Révolution française. Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1969.

Souriau, Etienne. Les Deux Cent Mille Situations dramatiques. Paris: Flammarion, 1950.

Steele, Alan J., éd. Three Centuries of French Verse, 1511-1819. Edimbourg: Edinburgh University Press, 1956.

Swabey, Marie. Comic Laughter. New Haven: Yale University Press, 1961.

Taschereau, Jules Antoine. Histoire de la vie et des ouvrages de Molière, 3e éd. Paris: J. Hetzel, 1844.

Trahard, Pierre. Les Maîtres de la sensibilité française au dix-huitième siècle (1715-1789). Paris: Ancien Librairie Furne; Boivin et Cie, 1931.

Vagne, Jean. Molière: Théâtre complet. Lausanne: Editions Rencontre, 1962.

Valesnes, René. Molière et les femmes. Paris: Nilsson, 1932.

Vianey, Joseph. Le Pétrarquisme en France au seizième siècle. Montpellier: Coulet, 1909.

Weiss, Jean-Jacques. Autour de la Comédie-Française. Paris: Ancienne Maison Lévy Frères, 1892.

Wogue, Jules. Le Théâtre comique aux dix-septième et dix-huitième siècles. Paris: Henry Paulin, 1905.

Yarrow, P.J. Corneille. Londres: Macmillan, 1963.

Young, Edward. Michel Baron, acteur et auteur dramatique. Paris, 1905; rpt. Genève: Slatkine, 1971.

3. ARTICLES DE REVUE

Bourquin, Louis. "La Controverse sur la comédie au dix-huitième siècle et la lettre à d'Alembert sur les spectacles." Revue d'Histoire Littéraire de la France, 26 (1919), 43-86.

Chaix-Roy, J. "L'Essence du rire." Revue d'Esthétique, 3 (1950), 229-264.

Chaponnière, Paul. "Les Prédécesseurs et contemporains de Marivaux." Bibliothèque Universelle et Revue Suisse, 61 (1911), 225-253.

Champigny, R. "Corneille et le traité des passions." French Review, 26 (1952-1953), 112-120.

Chancerel, Léon. "Arlequin." Jeux, Tréteaux, et Personnages, 11 (1931), 339-368.

Deloffre, Frédéric. "Burlesques et paysanneries: Etude sur l'introduction du patois parisien dans la littérature française du dix-septième siècle." Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, 9 (1957), 250-270.

Garapon, Robert. "Sensibilité et sensiblerie dans les comédies de la seconde moitié du dix-septième siècle." Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, 11 (1959), 67-76.

Gazier, Augustin. "La Comédie italienne au dix-septième siècle." Revue des Cours et Conférences, 18 (1910), 601-611.

Greene, E.J.H. "Vieux, jeunes et valets dans la comédie de Marivaux." Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, 25 (1973), 177-181.

Larroumet, Gustave. "La Versification et le style de Molière." Moliériste, 4 (1882-1883), 43-52.

Lebègue, Raymond. "La Comédie italienne en France au dix-septième siècle." Revue de Littérature Comparée, janvier-mars 1950, 5-24.

----------. "Molière et la farce." Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, 16 (1964), 183-201.

----------. "Rabelais et la parodie." Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, 14 (1952), 195-204.

Mauzi, Robert. "Marivaux romancier." Préface au Paysan Parvenu. Paris: Union Générale d'Edition, 1965, 7-34.

Pire, François. "Critique et Analyse." Revue des Langues Vivantes, 41 (1975), 118-132.

Prat, Aristide. "La Parterre au dix-huitième siècle." La Quinzaine, 68 (1906), 388-412.

Schwarz, Stanley. "Jacques Autreau: A Forgotten Dramatist." PMLA, 46 (1931), 498-532.

Scott, Alison. "'Kerl, du bist toll!': The Servant in Enlightenment Comedy." Seminar, 12 (1976), 199-214. The University of Alberta.

Thibaudet, Albert. "Le Rire de Molière." Revue de Paris, 29 (1922), 312-333.

Van Eerde, John. "Aspects of Social Criticism in Eighteenth Century French Comedy." Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 37 (1965), 81-107.

ANNEXE 1

LE NAUFRAGE AU PORT-A-L'ANGLAIS

Vieux	Jeunes	Valets/Soubrettes	Pers. Episodiques
Lélio	Flaminia	Arlequin	Trafiquet
Pasquella	Trinquemberg	Violette	Cecilia
	Silvia	Pantalon	Un Garçon
	Le Chevalier	Tontine	L'Opérateur

ANNEXE 2

L'AMANTE ROMANESQUE

Vieux	Jeunes	Valets/Soubrettes	Pers. Episodiques
Pantalon	Silvia	Spinette	Crispine
La Baronne	Mario	Trivelin	Thomas
	Rosalba	Violette	
	Lelio	Arlequin	

ANNEXE 3

LES AMANTS IGNORANTS

Vieux	Jeunes	Valets	Pers. Episodiques
Pantalon	Fatime/Flaminia	Trivelin	Gianette
(Lelio)	Mario	Violette	Balordino
		Arlequin	Barbanera
		Nina	
		Bertoldo	
		Argentine	

ANNEXE 4

LA FILLE INQUIETE OU LE BESOIN D'AIMER

Vieux	Jeunes	Valets/Soubrettes	Pers. Episodiques
Pantalon	Silvia	Lisette	Venus
(Le Docteur)	Lelio/Octave	Trivelin	Un Laquais
		Violette	
		Arlequin	

APPENDICE 1

LE NAUFRAGE AU PORT-A-L'ANGLAIS

	Prologue				Acte I									Acte II				
Personnages	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5
Flaminia	8	10	1							12	9	7						
Silvia	7	2								12	8	3						10
Trafiquet		13		3														
Arlequin			2	4		1	5	2	2				1		6			
Lelio																		
Pasquella											1	9	2			6		9
Trinquemberg																		
Le Chevalier					14							10		2				
Cecilia																		
Tontine					15							7						
Pantalon								2	3					2	8	6	1	4
Violette							6		1									
Un garçon																		
L'opérateur																		
	15	26	3	7	29	1	11	9	6	24	35	19	3	4	14	12	1	23

Acte II													
Personnages	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Flaminia				10					1	8	13	3	
Silvia				4					2	8	5	1	
Trafiquet													
Arlequin				6	6		3						
Lelio													
Pasquella													
Trinquemberg												3	
Le Chevalier	3	1	3		1	3	2					2	
Cecilia													
Tontine			5		1	6	1				18	2	7
Pantalon		1	1			2		1					6
Violette													
Un garçon													
L'opérateur				16	4								
	5	2	9	36	12	11	6	1	3	16	36	11	13

Acte III												
Personnages	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
Flaminia			5					2		1	1	93
Silvia										1		64
Trafiquet												16
Arlequin		21		1	12					2		74
Lelio					12	12	3	1	2	7	3	45
Pasquella												27
Trinquemberg							2					5
Le Chevalier									2			43
Cecilia			4								8	12
Tontine	5	11	5	1		10					12	106
Pantalon	4	6								3	1	51
Violette		6	1		12	2						27
Un garçon												
L'opérateur												20
Totaux	9	44	15	2	36	24	5	3	4	14	25	583

APPENDICE 2

L'AMANTE ROMANESQUE OU LA CAPRICIEUSE

	Acte I									Acte II						
Personnages	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5	6	7
Silvia		21		8	19	20	18	8	6							
Rosalba																
Labaronne									8							
Mario			10			4/6										
Lelio			7													
Pantalon								9	3							
Spinette	22	20	12	8		13	17	7	2						4	7
Crispine												7	1			
Violette													15			
Trivelin	22								1	1	14			2	2	6
Arlequin					19						13	6	13	2	5	
Thomas																
Totaux	44	41	29	16	38	43	35	24	20	1	27	13	29	4	11	13

	Acte II						Acte III										
Personnages	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Silvia			10	8	4	6		13	17				10	2	17	14	201
Rosalba						1											1
Labaronne		7				4										6	25
Mario				6					15					2		9	52
Lelio						1											8
Pantalon	10	7														5	34
Spinette	11	8	11	7	3	1	5	12	8				5		17	5	205
Crispine																	8
Violette										6	4	21	1				47
Trivelin							5			7						1	61
Arlequin												22	5				85
Thomas											4						4
Totaux	21	22	21	21	7	13	10	25	40	13	8	43	21	4	34	40	731

APPENDICE 3

LES AMANTS IGNORANTS

	Acte I															
Personnages	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Pantalon															1	1
Mario												4				
Lelio																
Fatime			16					8	16	8	19	4				
Flaminia															1	3
Bertoldo		13														
Argentine																
Nina							5	27			20			12		4
Gianetta																
Arlequin					7	1	5	23	15			3	4	10		
Violette																
Trivelin	1	14	16	1	8					7			4	3		
Balordina																
Barbanera																
La Tabellion																
Totaux	1	27	32	1	15	1	10	58	31	15	39	11	8	25	2	8

Acte II															
Personnages	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Pantalon						3					5	2		1	
Mario								13	6						
Lelio						3	3				4	6			
Fatime				5	13	4						5		6	5
Flaminia															
Bertoldo															
Argentine															
Nina		24							5						
Gianetta		24	17												
Arlequin					12			12	6	2					
Violette	1		17	2			4								
Trivelin				4											
Balordina										2	2				
Barbanera													7		5
La Tabellion															
Totaux	1	48	34	11	25	10	7	25	17	4	11	13	7	7	10

	Acte III .									
Personnages	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
Pantalon							1			14
Mario							8	1		32
Lelio	8			13			4			41
Fatime										109
Flaminia	7						7	1		15
Bertoldo			5					1		23
Argentine			5					1		6
Nina		13		7	6	1	7	1		132
Gianetta		22								63
Arlequin		22		12	5	2	8	1		150
Violette					14		4	1		25
Trivelin					14			1		73
Balordina										4
Barbanera										12
Le Tabellion							4			4
Totaux	15	57	10	32	39	3	43	8		721

APPENDICE 4

LA FILLE INQUIETE OU LE BESOIN D'AIMER

	Acte I															
Personnages	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Pantalon	17													15		4
Silvia							39	3	5		5	14	12	2	4	5
Lisette	17	1	17	2		7	40	5	6	1	3	2	12	3	4	
Le Docteur																
Octave																
Lelio																1
Arlequin				3	1	7		6	4	14	8					
Violette										13	7					
Trivelin			17											11		
Venus									4							
Un Laquais																
Totaux	34	1	34	5	1	14	79	14	19	28	23	16	24	31	8	10

	Acte II										
Personnages	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Pantalon				12	7		7				
Silvia			22	2	1	6	7	8			
Lisette		1	20	2	4	6	2	7			
Le Docteur											
Octave											
Lelio			2	13	3	8	2				
Arlequin	1	1	1						1	18	1
Violette					2						
Trivelin											
Venus										18	5
Un Laquais		2									
Totaux	1	2	45	29	17	20	18	15	1	36	6

Acte III													
Personnages	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
Pantalon	1			3	1	12	1	7		4	10		101
Silvia		41	17	1		1		5	11		11	1	223
Lisette		39	16	1				1	11		4		233
Le Docteur						13				5	6		24
Octave													
Lelio			17	1							10	6	63
Arlequin												8	74
Violette													22
Trivelin					1						1	2	32
Venus												4	31
Un Laquais													2
Totaux	1	80	50	6	2	26	1	13	22	9	42	21	805

APPENDICE 5

DEMOCRITE PRETENDU FOU

	Acte I						Acte II										
Personnages	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Démocrite				2	11	18	3	1			1	14				23	3
Philolaus		14	7			17			5								
Damastus			7	25													
Hippocrate																	
Sophie					10					26		13	1	10	7		
Mysis		14							6	27	1			10			3
Aristippe															5	8	
Diogène															6	16	
Straton															2	10	
Philoxène																	
Criton	13						2										
Damasippe	13																
Totaux	26	28	14	27	21	35	5	1	11	53	2	27	1	20	20	57	6

	Acte III											
Personnages	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
Démocrite	1	3	10	1	11	1	1		1	13	4	122
Philolaus		3										46
Damastus											2	34
Hippocrate			9	8	11	1					5	34
Sophie				7				8		13	1	96
Mysis				1	1			7	1		1	72
Aristippe												13
Diogène												22
Straton												12
Philoxène											4	4
Criton												15
Damasippe												13
Totaux	1	6	19	17	23	2	1	15	2	26	17	483

APPENDICE 6

PANURGE A MARIER, OU LA COQUETTERIE UNIVERSELLE

	Prologue							Acte I								
Personnages	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Bacbuc	17		9	5	9	6	3									
Aréthuse	17			12			3									
Panurge		4	5	11	8	3		6	10	1			7		11	13
Ch. d'Artimon							1	6								
Carpalin/Arleq.		3	4		3/23/2		1			5	14					
Une courtière									9	6						
Violette											14					
M. Delaune												14	7			
Mme Delaune												15				
Angélique														34	10	
Babet Delaune														35	6	12
Un laquais																
Totaux	34	7	18	28	17	14	8	12	19	12	28	29	14	69	27	25

Personnages	10	11	12	13	
Bacbuc					49
Aréthuse					32
Panurge	2		8		89
Ch. d'Artimon					7
Carpalin/Arleq.	3	1			36
Une courtière					15
Violette					14
M. Delaune					21
Mme Delaune			7	2	24
Angélique					44
Babet Delaune			1	1	55
Un laquais			1		1
Totaux	5	1	17	3	387

APPENDICE 7

PANURGE A MARIER

	Acte II								
Personnages	1	2	3	4	5	6	7	8	
Panurge	16		36		29		7	9	97
Ch. d'Artimon	15					16	6	1	38
Comtesse F.		6	35	1		15		2	59
Dubois		6							6
Arlequin					29		4	1	34
Le Prince								15	15
Baron de Hautelutte								4	4
Comte de Montorgueil								2	2
Lelio								1	1
Marquise de Verdchateau								1	1
Totaux	31	12	71	1	58	31	17	36	257

APPENDICE 8

PANURGE A MARIER

	Acte III														
Personnages	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
Mathurine	17	5		13	2					13	2		1		53
Simone	18	3									2	7			30
Panurge			16	3	15	3			14	14		6	7	1	79
Arlequin		17	3	5	2	5	27		14				6	1	80
Mario		1											1		2
Lucas		6											5		11
Thibault					2										2
Fritella						4	12						2	1	19
La Tante						3	22						1	1	27
Totaux	35	48	6	33	9	12	61		28	27	4	13	23	4	303

APPENDICE 9

PANURGE MARIE DANS LES ESPACES IMAGINAIRES

	Acte I															
Personnages	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	
Panurge	1	22	1	7		9			18	2	1		9	1	1	72
L'Ordonnateur		22			3	9	3	3	10	2	2		3	2	5	64
Arlequin				8	3			6	4	1	2	1	1	1	13	40
Batonnet							2									2
Caliston								1			1					2
Plutus													1			1
Pomone									2							2
Les Déesses														1	5	6
Thétys									14				5		10	29
Diane											5	2	5		7	19
Comus												2				2
L'Amour															12	12
Totaux	1	44	1	15	6	18	5	10	48	5	11	5	24	5	53	251

APPENDICE 10

LE CHEVALIER BAYARD •

	Acte I								Acte II					
Personnages	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6
Chevalier Bayard						4	11					9	1	3
Seigneur Marc	11	3												
Sig. Marc				17							5			
Julie					5				6	8				
Le Podestat	11	2				4								
Monfort										7	4	9		
Lucette					5				7					
Frontin		1	1	16			10	1						2
Estafier														
Totaux	22	6	1	33	10	8	21	1	13	15	9	18	1	5

	Acte III								Acte IV							
Personnages	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
Chevalier Bayard									5	3	8			8		
Seigneur Marc														9		1
Sig. Marc		8														
Julie	3	3	7	4	1	4	2	3					5			
Le Podestat																
Monfort				5				3		1	7	1	4			
Lucette	4	6	8	1	2	4	2									
Frontin						6			4	2					1	
Estafier																
Totaux	7	17	15	10	3	14	4	6	9	6	15	1	9	17	1	1

				Acte V											
Personnages	9	10	11	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
Chevalier Bayard									6	1	2	2	2	5	70
Seigneur Marc	1	2												1	28
Sig. Marc				4			2	1					2		39
Julie						5	1	2	5					1	65
Le Podestat	2	10													29
Monfort						4	1							4	50
Lucette															39
Frontin		8	1	3	1							3			60
Estafier											2				2
Totaux	3	20	1	7	1	9	4	3	11	1	4	5	4	11	382

APPENDICE 11

LA MAGIE DE L'AMOUR

	Acte I													
Personnages	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	
Sophilette		19		4			10		1	11	20	3	1	69
Dorimène	10	19			7	6	10	7						59
Doris	9					5				12		4	1	31
Lhidimès			1	4	6			8			20	1		40
Candide														
Totaux	19	38	1	8	13	11	20	15	1	23	40	8	2	199

	Scènes retranchées						
Personnages	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	
Sophilette	6	4		1	1	1	13
Dorimène				1			1
Doris		4					4
Lhidimès			1		1		2
Candide	6					2	8
Totaux	12	8	1	2	2	3	28

APPENDICE 12

LES FAUX AMIS DEMASQUES

	Acte I							Acte II								
Personnages	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Damis			32	1	4					5	4	3	10	5	6	21
Dorante	9	4	22				7						9			
Julie		7	10				9									
Ninon									7						7	
Mme Thibaut	8	6	1				1									
Ormin					3	1		2	7	6	1	3	5	6	6	
Le Major											1	1				
Lindor											4					
Marton																
L'Epine																
La Fleur																20
Jasmin								1								
Gaillard																
Totaux	17	17	65	1	7	1	17	3	14	11	10	7	24	11	19	41

	Acte II							Acte III								
Personnages	10	11.	12	13	14	15	16	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Damis	4	3	3	2	2					5	1	4	4			
Dorante									4	4			5			
Julie												3	3	3	18	
Ninon							4	7							18	1
Mme Thibaut									3							
Ormin				1			3	7								
Le Major			3			1	1									
Lindor				1		1	1									
Marton														3		
L'Epine																
La Fleur	2															
Jasmin																
Gaillard	3	2			2											
Totaux	9	5	6	4	4	2	9	14	7	9	1	7	12	6	36	1

			Acte IV													
Personnages	10	11	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Damis		9	10		3	2	7	1	6	5	2	5	1	10		
Dorante		9	3			2			6	5	2				1	3
Julie																
Ninon	1			1								6				
Mme Thibaut																3
Ormin	1		9		3											
Le Major							8							10		
Lindor																
Marton																
L'Epine										10						
La Fleur																
Jasmin																
Gaillard																
Totaux	2	18	22	1	6	4	15	1	12	20	4	11	1	20	1	6

	Acte V										
Personnages	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Damis		8	7	9	5	1	4	1	4		219
Dorante	12	8	1	10			2		6		134
Julie			8						2		63
Ninon					7		5			1	65
Mme Thibaut	11										33
Ormin					4				1	3	72
Le Major					1	1		1	2	2	22
Lindor							1				18
Marton											3
L'Epine									2		2
La Fleur											32
Jasmin											1
Gaillard											7
Totaux	23	16	16	19	17	2	12	2	17	6	671